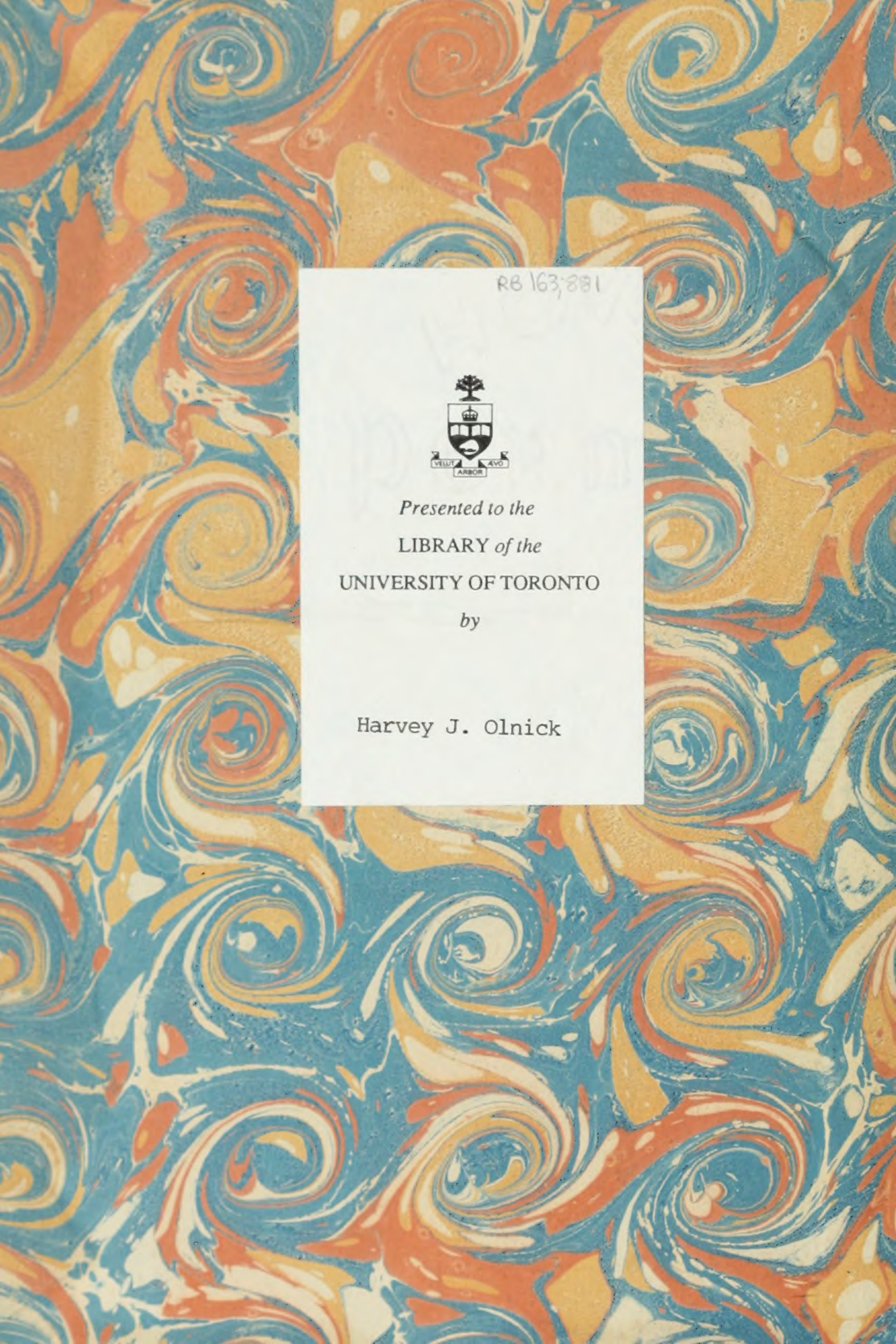
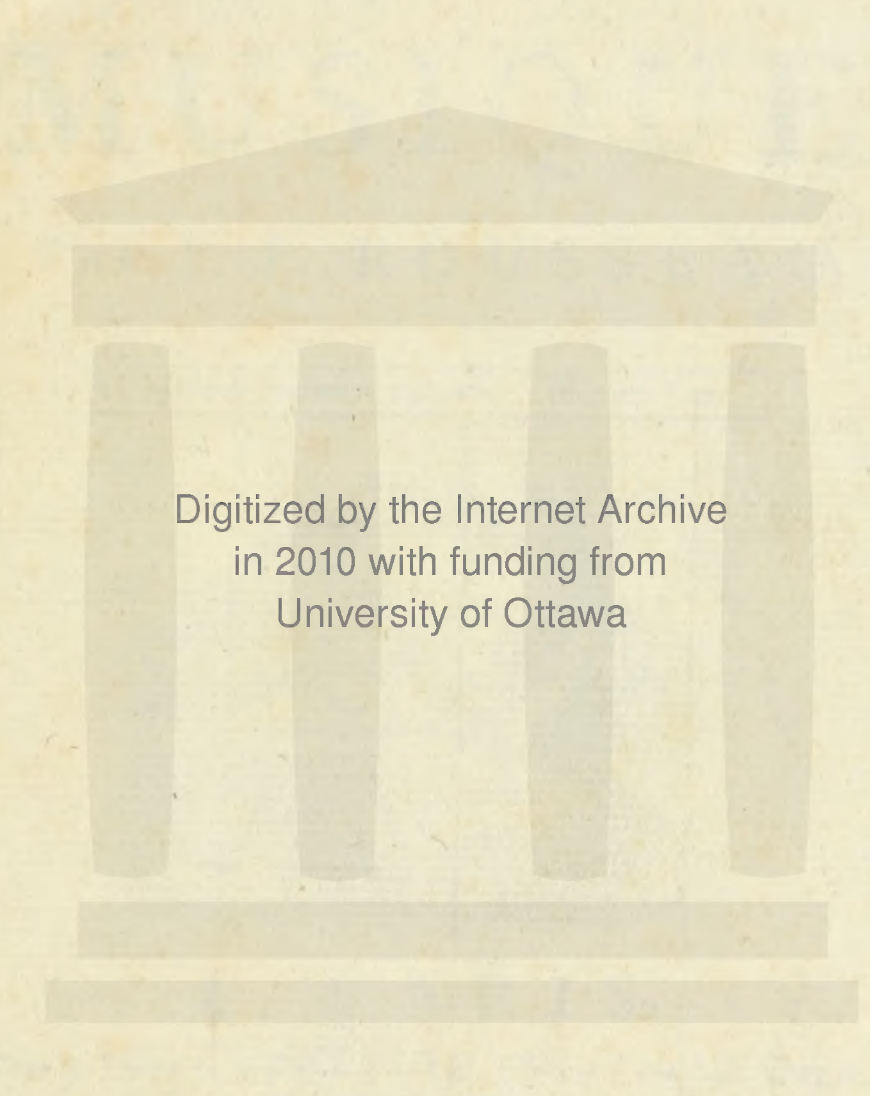
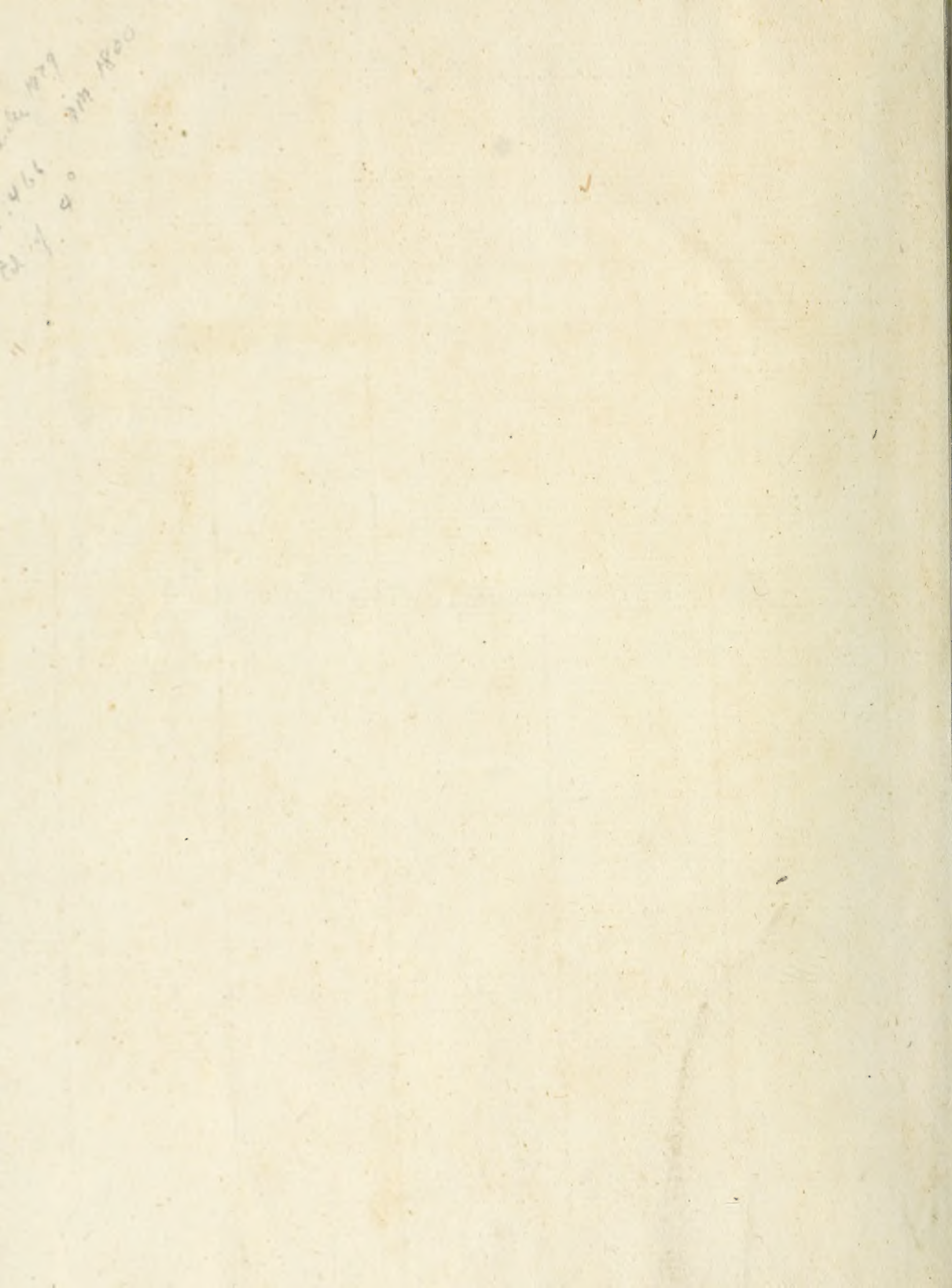








DICTIONNAIRE

DE

MUSIQUE,

PAR J. J. ROUSSEAU.

Ut pſallendi materiem diſcerent. Martian. Cap.



A PARIS,

Chez la VEUVE DUCHESNE, Libraire, rue Saint Jacques, au Temple du Goût.

M. DCC. LXVIII.

Avec Approbation & Privilége du Roi.

PRÉFACE.

LA Musique est, de tous les beaux Arts, celui dont le Vocabulaire est le plus étendu, & pour lequel un Dictionnaire est, par conséquent, le plus utile. Ainsi, l'on ne doit pas mettre celui-ci au nombre de ces compilations ridicules, que la mode ou plûtôt la manie des Dictionnaires multiplie de jour en jour. Si ce Livre est bien fait, il est utile aux Artistes. S'il est mauvais, ce n'est ni par le choix du sujet, ni par la forme de l'ouvrage. Ainsi l'on auroit tort de le rebuter sur son titre. Il faut le lire pour en juger.

L'utilité du sujet n'établit pas, j'en conviens, celle du Livre; elle me justifie seulement de l'avoir entrepris, & c'est aussi tout ce que je puis prétendre; car d'ailleurs, je sens bien ce qui manque à l'exécution. C'est ici moins un Dictionnaire en forme, qu'un recueil de matériaux pour un Dictionnaire, qui n'attendent qu'une meilleure main pour être employés. Les fondemens de cet Ouvrage furent jettés si à la hâte, il y a quinze ans, dans l'Encyclopédie, que, quand j'ai voulu le reprendre sous œuvre, je n'ai pû lui donner la solidité qu'il auroit eue, si j'avois eu plus de tems pour en digérer le plan & pour l'exécuter.

Je ne formai pas de moi-même cette entreprise, elle me fut proposée; on ajoûta que le manuscrit entier de l'Encyclopédie devoit être complet avant qu'il en fût imprimé une seule ligne; on ne me donna que trois mois pour remplir ma tâche, & trois ans pouvoient me suffire à peine pour lire, extraire, comparer & compiler les Auteurs dont j'avois besoin : mais le zèle de l'amitié m'aveugla sur l'impossibilité du succès. Fidele à ma parole, aux dépens de ma réputation, je fis vîte & mal, ne pouvant

bien faire en si peu de tems ; au bout de trois mois mon manuscrit entier fut écrit, mis au net & livré*; je ne l'ai pas revu depuis. Si j'avois travaillé volume à volume comme les autres, cet essai, mieux digéré, eût pû rester dans l'état où je l'aurois mis. Je ne me repens pas d'avoir été exact; mais je me repens d'avoir été téméraire, & d'avoir plus promis que je ne pouvois exécuter.

Blessé de l'imperfection de mes articles à mesure que les volumes de l'Encyclopédie paroissoient, je résolus de refondre le tout sur mon brouillon, & d'en faire à loisir un ouvrage à part traité avec plus de soin. J'étois, en recommençant ce travail, à portée de tous les secours nécessaires. Vivant au milieu des Artistes & des Gens-de-Lettres, je pouvois consulter les uns & les autres. M. l'Abbé Sallier me fournissoit, de la Bibliothèque du Roi, les livres & manuscrits dont j'avois besoin, & souvent je tirois, de ses entretiens, des lumières plus sûres que de mes recherches. Je crois devoir à la mémoire de cet honnête & savant homme un tribut de reconnoissance que tous les Gens-de-Lettres qu'il a pû servir partageront sûrement avec moi.

Ma retraite à la campagne m'ôta toutes ces ressources, au moment que je commençois d'en tirer parti. Ce n'est pas ici le lieu d'expliquer les raisons de cette retraite : on conçoit que, dans ma façon de penser, l'espoir de faire un bon Livre sur la Musique n'en étoit pas une pour me retenir. Éloigné des amusemens de la Ville, je perdis bien-tôt les goûts qui s'y rapportoient; privé des communications qui pouvoient m'éclairer sur mon ancien objet, j'en perdis aussi toutes les vues; & soit que depuis ce tems l'Art ou sa théorie aient fait des progrès, n'étant pas même à portée d'en rien savoir, je ne fus plus en état de les suivre. Convaincu, cependant, de l'utilité du travail que j'avois entrepris, je m'y remettois de tems à autre, mais toujours avec moins de succès, &

toujours éprouvant que les difficultés d'un Livre de cette efpèce demandent, pour les vaincre, des lumières que je n'étois plus en état d'acquérir, & une chaleur d'intérêt que j'avois ceffé d'y mettre. Enfin, défefpérant d'être jamais à portée de mieux faire, & voulant quitter pour toujours des idées dont mon efprit s'éloigne de plus en plus, je me fuis occupé, dans ces Montagnes, à raffembler ce que j'avois fait à Paris & à Montmorenci; &, de cet amas indigefte, eft forti l'efpèce de Dictionnaire qu'on voit ici.

Cet hiftorique m'a paru néceffaire pour expliquer comment les circonftances m'ont forcé de donner en fi mauvais état un Livre que j'aurois pû mieux faire, avec les fecours dont je fuis privé. Car j'ai toujours cru que le refpect qu'on doit au Public n'eft pas de lui dire des fadeurs, mais de ne lui rien dire que de vrai & d'utile, ou du moins qu'on ne juge tel; de ne lui rien préfenter fans y avoir donné tous les foins dont on eft capable, & de croire qu'en faifant de fon mieux, on ne fait jamais affez bien pour lui.

Je n'ai pas cru, toutefois, que l'état d'imperfection où j'étois forcé de laiffer cet ouvrage, dût m'empecher de le publier; parce qu'un Livre de cette efpèce étant utile à l'Art, il eft infiniment plus aifé d'en faire un bon fur celui que je donne, que de commencer par tout créer. Les connoiffances néceffaires pour cela ne font peut-être pas fort grandes, mais elles font fort variées, & fe trouvent rarement réunies dans la même tête. Ainfi, mes compilations peuvent épargner beaucoup de travail à ceux qui font en état d'y mettre l'ordre néceffaire; & tel, marquant mes erreurs, peut faire un excellent Livre, qui n'eût jamais rien fait de bon fans le mien.

J'avertis donc ceux qui ne veulent fouffrir que des Livres bien faits, de ne pas entreprendre la lecture de celui-ci; bien-tôt ils en feroient rebutés: mais pour ceux que le mal ne détourne pas du bien; ceux qui ne font pas tellement oc-

cupés des fautes, qu'ils comptent pour rien ce qui les rachette; ceux, enfin, qui voudront bien chercher ici de quoi compenser les miennes, y trouveront peut-être assez de bons articles pour tolérer les mauvais, &, dans les mauvais même, assez d'observations neuves & vraies, pour valoir la peine d'être triées & choisies parmi le reste. Les Musiciens lisent peu, & cependant je connois peu d'Arts où la lecture & la réflexion soient plus nécessaires. J'ai pensé qu'un Ouvrage de la forme de celui-ci seroit précisément celui qui leur convenoit, & que pour le leur rendre aussi profitable qu'il étoit possible, il falloit moins y dire ce qu'ils savent, que ce qu'ils auroient besoin d'apprendre.

Si les Manœuvres & les Croque-Notes relèvent souvent ici des erreurs, j'espère que les vrais Artistes & les hommes de génie y trouveront des vues utiles dont ils sauront bien tirer parti. Les meilleurs Livres sont ceux que le Vulgaire décrie, & dont les gens à talent profitent sans en parler.

Après avoir exposé les raisons de la médiocrité de l'Ouvrage & celles de l'utilité que j'estime qu'on en peut tirer, j'aurois maintenant à entrer dans le détail de l'Ouvrage même, à donner un précis du plan que je me suis tracé & de la manière dont j'ai tâché de le suivre. Mais à mesure que les idées qui s'y rapportent se sont effacées de mon esprit, le plan sur lequel je les arrangeois s'est de même effacé de ma mémoire. Mon premier projet étoit d'en traiter si relativement les articles, d'en lier si bien les suites par des renvois, que le tout, avec la commodité d'un Dictionnaire, eût l'avantage d'un Traité suivi; mais pour exécuter ce projet, il eût fallu me rendre sans cesse présentes toutes les parties de l'Art, & n'en traiter aucune sans me rappeller les autres; ce que le défaut de ressources & mon goût attiédi m'ont bien-tôt rendu impossible, & que j'eusse eu même

bien de la peine à faire, au milieu de mes premiers guides, & plein de ma première ferveur. Livré à moi ſeul, n'ayant plus ni Savans ni Livres à conſulter; forcé, par conſéquent, de traiter chaque article en lui-même, &, ſans égard à ceux qui s'y rapportoient, pour éviter des lacunes, j'ai dû faire bien des redites. Mais j'ai cru que dans un Livre de l'eſpèce de celui-ci, c'étoit encore un moindre mal de commettre des fautes, que de faire des omiſſions.

Je me ſuis donc attaché ſur-tout à bien completter le Vocabulaire, & non-ſeulement à n'omettre aucun terme technique, mais à paſſer plûtôt quelquefois les limites de l'Art, que de n'y pas toujours atteindre : & cela m'a mis dans la néceſſité de parſemer ſouvent ce Dictionnaire de mots Italiens & de mots Grecs; les uns tellement conſacrés par l'uſage, qu'il faut les entendre même dans la pratique; les autres, adoptés de même par les Savans, & auxquels, vû la déſuétude de ce qu'ils expriment, on n'a pas donné de ſynonymes en François. J'ai tâché, cependant, de me renfermer dans ma règle, & d'éviter l'excès de Broſſard, qui, donnant un Dictionnaire François, en fait le Vocabulaire tout Italien, & l'enfle de mots abſolument étrangers à l'Art qu'il traite. Car, qui s'imaginera jamais que *la Vierge*, *les Apôtres*, *la Meſſe*, *les Morts*, ſoient des termes de Muſique, parce qu'il y a des Muſiques relatives à ce qu'ils expriment; que ces autres mots, *Page*, *Feuillet*, *Quatre*, *Cinq*, *Goſier*, *Raiſon*, *Dejà*, ſoient auſſi des termes techniques, parce qu'on s'en ſert quelquefois en parlant de l'Art?

Quant aux parties qui tiennent à l'Art ſans lui être eſſencielles, & qui ne ſont pas abſolument néceſſaires à l'intelligence du reſte, j'ai évité, autant que j'ai pû, d'y entrer. Telle eſt celle des Inſtrumens de Muſique, partie [illegible] & qui rempliroit ſeule un Dictionnaire, ſur-tout par

rapport aux Instrumens des Anciens. M. Diderot s'étoit chargé de cette partie dans l'Encyclopédie, & comme elle n'entroit pas dans mon premier plan, je n'ai eu garde de l'y ajouter dans la suite, après avoir si bien senti la difficulté d'exécuter ce plan tel qu'il étoit.

J'ai traité la partie Harmonique dans le système de la Basse-fondamentale, quoique ce système, imparfait & défectueux à tant d'égards, ne soit point, selon moi, celui de la Nature & de la vérité, & qu'il en résulte un remplissage sourd & confus, plutôt qu'une bonne Harmonie. Mais c'est un système, enfin; c'est le premier, & c'étoit le seul jusqu'à celui de M. Tartini, où l'on ait lié, par des principes, ces multitudes de règles isolées qui sembloient toutes arbitraires, & qui faisoient, de l'Art Harmonique, une étude de mémoire plutôt que de raisonnement. Le système de M. Tartini, quoique meilleur, à mon avis, n'étant pas encore aussi généralement connu, & n'ayant pas, du moins en France, la même autorité que celui de M. Rameau, n'a pas dû lui être substitué dans un Livre destiné principalement pour la Nation Françoise. Je me suis donc contenté d'exposer de mon mieux les principes de ce système dans un article de mon Dictionnaire; & du reste, j'ai cru devoir cette déférence à la Nation pour laquelle j'écrivois, de préférer son sentiment au mien sur le fond de la doctrine Harmonique. Je n'ai pas dû cependant m'abstenir, dans l'occasion, des objections nécessaires à l'intelligence des articles que j'avois à traiter; c'eût été sacrifier l'utilité du Livre au préjugé des Lecteurs; c'eût été flatter sans instruire, & changer la déférence en lâcheté.

J'exhorte les Artistes & les Amateurs de lire ce Livre sans défiance, & de le juger avec autant d'impartialité que j'en ai mis à l'écrire. Je les prie de considérer que ne professant pas, je n'ai d'autre intérêt ici que celui de l'Art, & quand j'en aurois, je devrois naturellement appuyer en fa-

veur

veur de la Musique Françoise, où je puis tenir une place, contre l'Italienne où je ne puis être rien. Mais cherchant sincerement le progrès d'un Art que j'aimois passionnément, mon plaisir a fait taire ma vanité. Les premières habitudes m'ont longtems attaché à la Musique Françoise, & j'en étois enthousiaste ouvertement. Des comparaisons attentives & impartiales m'ont entraîné vers la Musique Italienne, & je m'y suis livré avec la même bonne-foi. Si quelquefois j'ai plaisanté, c'étoit pour répondre aux autres sur leur propre ton; mais je n'ai pas, comme eux, donné des bons-mots pour toute preuve, & je n'ai plaisanté qu'après avoir raisonné. Maintenant que les malheurs & les maux m'ont enfin détaché d'un goût qui n'avoit pris sur moi que trop d'empire, je persiste, par le seul amour de la vérité, dans les jugemens que le seul amour de l'Art m'avoit fait porter. Mais, dans un Ouvrage comme celui-ci, consacré à la Musique en général, je n'en connois qu'une, qui n'étant d'aucun pays, est celle de tous; & je n'y suis jamais entré dans la querelle des deux Musiques, que quand il s'est agi d'éclaircir quelque point important au progrès commun. J'ai fait bien des fautes, sans doute; mais je suis assûré que la partialité ne m'en a pas fait commettre une seule. Si elle m'en fait imputer à tort par les Lecteurs, qu'y puis-je faire? Ce sont eux alors qui ne veulent pas que mon Livre leur soit bon.

Si l'on a vu, dans d'autres Ouvrages, quelques articles peu importans qui sont aussi dans celui-ci, ceux qui pourront faire cette remarque, voudront bien se rappeller que, dès l'année 1750, le manuscrit est sorti de mes mains sans que je sache ce qu'il est devenu depuis ce tems-là. Je n'accuse personne d'avoir pris mes articles; mais il n'est pas juste que d'autres m'accusent d'avoir pris les leurs.

A Motiers-Travers le 20 Décembre 1764.

AVERTISSEMENT.

QUAND l'efpèce grammaticale des mots pouvoit embarraffer quelque Lecteur, on l'a défignée par les abbréviations ufitées. *V. n. verbe neutre. f. m. fubftantif mafculin*, &c. On ne s'eft pas affervi à cette fpécification pour chaque article, parce que ce n'eft pas ici un Dictionnaire de Langue. On a pris un foin plus néceffaire pour des mots qui ont plufieurs fens, en les diftinguant par une lettre majufcule quand on les prend dans le fens technique, & par une petite lettre quand on les prend dans le fens du difcours. Ainfi, ces mots : *air* & *Air*, *mefure* & *Mefure*, *note* & *Note*, *tems* & *Tems*, *portée* & *Portée*, ne font jamais équivoques, & le fens en eft toujours déterminé par la manière de les écrire. Quelques autres font plus embarraffans, comme Ton, qui a dans l'Art deux acceptions toutes différentes. On a pris le parti de l'écrire en italique pour diftinguer un Intervalle, & en romain pour défigner une Modulation. Au moyen de cette précaution, la phrafe fuivante, par exemple, n'a plus rien d'équivoque.

» Dans les Tons majeurs, l'Intervalle de la Tonique
» à la Médiante eft compofé d'un *Ton* majeur & d'un
» *Ton* mineur.

E R R A T A.

N B. Les fautes d'impreſſion ſont inévitables dans un Livre comme celui ci imprimé loin des yeux de l'Auteur, & ſur une matiere que les Correcteurs ne ſont pas obligés d'entendre. Cependant un Dictionnaire de Science ou d'Art, fait pour être ſouvent repris & feuilleté, eſt la ſorte de Livre où l'exactitude importe le plus. Si ceux qui voudront conſulter quelquefois celui ci ne commencent par faire les corrections indiquées par l'*Errata*, qu'ils ne s'en prennent enſuite qu'à eux memes s'ils trouvent ſouvent des contre-ſens, & même des articles inintelligibles.

Page 27, *ligne* 19. AFFECTUOSO, *liſez* AFFETTUOSO.
Pag. 29, *l.* 11, *après le mot* PASSEPIED, *ajoûtez* &c.
Pag. 32, *l.* 7 *en remontant*, Nom, *liſez* Nome
Pag. 39, *l.* 2. ils mettront plus, *liſez* ils mettront, avec plus
Pag. 64, *l.* 13, & deſcend, *liſ.* ou deſcend
Pag. 96, *l.* 12, de meilleurs, *liſ.* des meilleurs,
Pag. 98, *l.* 10, parfaite, & l'interrompue, *tranſportez la virgule après le dernier mot.*
Pag. 105, *l.* 7, *en remontant*, *ôtez la virgule.*
Pag. 125, *l.* 6, *en remontant*, par la netteté, *liſ.* à la netteté,
Pag. 156, *l.* 13, *en remontant*, toutes Conſonnances, *liſ.* toutes les Conſonnances,
Pag. 223, *l.* 10, Chiar'oſcuro, *liſ.* Chiaro ſcuro.
Même page, *lig.* 12 renfoncer, *liſ.* renforcer.
Pag. 230, *l.* 2, *en remontant*, ce Génie, *liſ.* le Génie.
Pag. 232. *l.* 12, *en remontant*, donc, *liſ.* dont
Pag. 254, *l.* 10, *en remontant*, qui ſe font, *liſ.* qui le font
Pag. 315, *l.* 4, courila, *liſ.* courir la
Pag. 331, *l.* 9, *en remontant*, au-deſſous, *liſ.* au-deſſus.
Pag. 334, *l.* 20. *Ces deux chiffres 7 & 3 doivent être croiſés en ſens contraire ; c'eſt-à-dire que la ligne qui les croiſe doit, du haut à gauche, paſſer à la droite en deſcendant. Il faudroit deux poinçons exprès pour cela.*
Pag. 340, *l.* 2, *en remontant*, *pénultième terme*, $\frac{1}{3}$ *liſ.* $\frac{1}{4}$.

Pag. 349, *ligne première*, partie, *lis.* parti.

Pag. 376, *l.* 2, *en remontant*, *ôtez le point & virgule après le mot* phrase, *& mettez une virgule après le mot* accent

Pag. 377, *l.* 6, *en remontant*, une Ïambe, *lis.* un Ïambe.

Même page, *ligne suivante*, est, *lis.* en

Pag. 381, *l.* 6, pour enrichir, *lis.* pour en enrichir

Même page, *l.* 9, *en remontant*, le même, *lis.* la même.

Pag. 385, *l.* 17, à celle qui, *ôtez* à

Pag. 397, *l.* 6 & 7, *en remontant*, *mettez sur la virgule qui est après* mots *le point qui est de trop sur celle qui est après* simple,

Pag. 402, *l.* 10, *en remontant*, à, *ôtez l'accent.*

Pag. 403, *l.* 7, *en remontant*, majeur, *lis.* mineur.

Même page, *dernière ligne*, à passé à, *ôtez l'accent du premier* a.

Pag. 408, *l.* 1, ces dernières, *lis.* ces derniers.

Même page, *lig.* 22, infinies, *ajoûtez une virgule.*

Pag. 412, *l.* 5, Devin de Village, *lis.* Devin du Village.

Même page, *lig.* 14, *en remontant*, rejetté, *lis.* rejettez.

Pag. 417, *dernière ligne*, de l'expérience, *effacez* de.

Pag. 433, *l.* 3, à d'autres, *ôtez l'accent de l'a*

Pag. 444, *l.* 3, *en remontant*, yllabe, *lis.* syllabe.

Pag. 448, *l.* 3, la Corde se fende, *lis.* la Cloche se fende.

Pag. 474, *l.* 6, *en remontant*, *effacez* même.

Pag. 508, *l.* 9, *en remontant*, *lisez* &, tout le reste égal, une &c.

Pag. 532, *l.* 11, *en remontant*, Corde à jouer, *lis.* Corde à jour,

Pag. 534, *l.* 13, *en remontant*, agréables, *lis.* agréable,

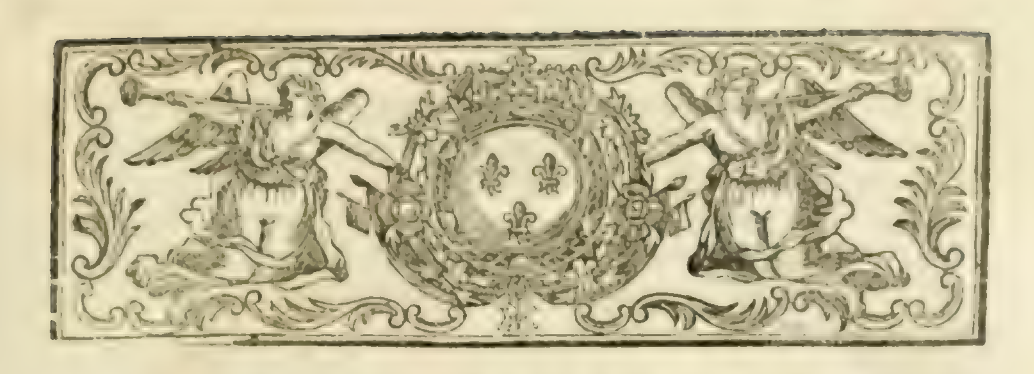
Pag. 535, *l.* 7, *en remontant*, dont deux nombres, *lis.* dont deux Cordes.

A la signature de l'Approbation, au lieu de CLAIRAUD, *lisez* CLAIRAUT.

Planche F, *à l'Air noté en chiffres, derniere ligne, à la Basse, septième mesure,* 5 *lisez* 4.

Pl. L. *Fig.* 5. *seconde Portée, ajoûtez un Dièse à la dernière Note.*

DICTIONNAIRE



DICTIONNAIRE DE *MUSIQUE*.

A.



mi la, A *la mi re*, ou ſimplement A. ſixieme ſon de la Gamme diatonique & naturelle, lequel s'appelle autrement *la*. (Voyez GAMME.)

A *battuta*. (Voyez MESURÉ.)

A Livre ouvert, ou A l'ouverture du Livre. (Voyez LIVRE.)

A *Tempo*. (Voyez MESURÉ.)

ACADÉMIE DE MUSIQUE. C'eſt ainſi qu'on appelloit autrefois en France, & qu'on appelle encore en Italie, une aſſemblée de Muſiciens ou d'Amateurs, à laquelle les François ont depuis donné le nom de *Concert*. (Voyez CONCERT.)

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE. C'eſt le titre que porte encore aujourd'hui l'Opéra de Paris. Je ne dirai rien ici de cet établiſſement célebre, ſinon que de toutes les Académies du Royaume & du Monde c'eſt aſſurément celle qui fait le plus de bruit. (Voyez OPERA.)

ACCENT. On appelle ainſi, ſelon l'acception la plus générale, toute modification de la voix parlante, dans la durée, ou dans le

ton des ſyllabes & des mots dont le diſcours eſt compoſé ; ce qui montre un rapport très-exact entre les deux uſages des *Accens* & les deux parties de la Mélodie, ſavoir le Rhythme & l'Intonation. *Accentus*, dit le Grammairien Sergius dans Donat, *quaſi ad cantus*. Il y a autant d'*Accens* différens qu'il y a de manières de modifier ainſi la voix ; & il y a autant de genres d'*Accens* qu'il y a de cauſes générales de ces modifications.

On diſtingue trois de ces genres dans le ſimple diſcours ; ſavoir : l'*Accent* grammatical qui renferme la regle des *Accens* proprement dits, par leſquels le ſon des ſyllabes eſt grave ou aigu, & celle de la quantité, par laquelle chaque ſyllabe eſt brève ou longue : l'*Accent* logique ou rationel, que pluſieurs confondent mal-à-propos avec le précédent ; cette ſeconde ſorte d'*Accent*, indiquant le rapport, la connexion plus ou moins grande que les propoſitions & les idées ont entr'elles, ſe marque en partie par la ponctuation : enfin l'*Accent* pathétique ou oratoire, qui, par diverſes inflexions de voix, par un ton plus ou moins élevé, par un parler plus vif ou plus lent, exprime les ſentimens dont celui qui parle eſt agité, & les communique à ceux qui l'écoutent. L'étude de ces divers *Accens* & de leurs effets dans la langue doit être la grande affaire du Muſicien, & Denis d'Halicarnaſſe regarde avec raiſon l'*Accent* en général comme la ſemence de toute Muſique. Auſſi devons-nous admettre pour une maxime inconteſtable que le plus ou moins d'*Accent* eſt la vraie cauſe qui rend les langues plus ou moins muſicales : car quel ſeroit le rapport de la Muſique au diſcours, ſi les tons de la voix chantante n'imitoient les *Accens* de la parole ? D'où il ſuit que, moins une langue a de pareils *Accens*, plus la Mélodie y doit être monotone, languiſſante & fade ; à moins qu'elle ne cherche dans le bruit & la force des ſons le charme qu'elle ne peut trouver dans leur variété.

Quant à l'*Accent* pathétique & oratoire, qui eſt l'objet le plus immédiat de la Muſique imitative du théâtre, on ne doit pas oppoſer à la maxime que je viens d'établir, que tous les hommes étant ſujets aux mêmes paſſions doivent en avoir également le langage : car autre choſe eſt l'*Accent* univerſel de la Nature qui arrache à tout homme des cris inarticulés, & autre choſe l'*Accent* de la langue, qui engendre

la Mélodie particulière à une Nation. La seule différence du plus ou moins d'imagination & de sensibilité qu'on remarque d'un peuple a l'autre en doit introduire une infinie dans l'idiome accentué, si j'ose parler ainsi. L'Allemand, par exemple, hausse également & fortement la voix dans la colere; il crie toujours sur le même ton: l'Italien, que mille mouvemens divers agitent rapidement & successivement dans le même cas, modifie sa voix de mille manieres. Le même fond de passion regne dans son ame: mais quelle variété d'expressions dans ses *Accens* & dans son langage! Or c'est à cette seule variété, quand le Musicien sait l'imiter, qu'il doit l'énergie & la grace de son chant.

Malheureusement tous ces *Accens* divers, qui s'accordent parfaitement dans la bouche de l'Orateur, ne sont pas si faciles à concilier sous la plume du Musicien déjà si gêné par les regles particulières de son Art. On ne peut douter que la Musique la plus parfaite ou du moins la plus expressive, ne soit celle où tous les *Accens* sont le plus exactement observés; mais ce qui rend ce concours si difficile est que trop de regles dans cet Art sont sujettes à se contrarier mutuellement, & se contrarient d'autant plus que la langue est moins musicale; car nulle ne l'est parfaitement: autrement ceux qui s'en servent chanteroient au lieu de parler.

Cette extrême difficulté de suivre à la fois les regles de tous les *Accens* oblige donc souvent le Compositeur à donner la préférence à l'une ou à l'autre, selon les divers genres de Musique qu'il traite. Ainsi les airs de Danse exigent surtout un *Accent* rhythmique & cadencé, dont en chaque Nation le caractère est déterminé par la langue. L'*Accent* grammatical doit être le premier consulté dans le Récitatif, pour rendre plus sensible l'articulation des mots, sujette à se perdre par la rapidité du débit, dans la resonnance harmonique: mais l'*Accent* passionné l'emporte à son tour dans les Airs dramatiques; & tous deux y sont subordonnés, surtout dans la Symphonie, à une troisieme sorte d'*Accent*, qu'on pourroit appeller musical, & qui est en quelque sorte déterminé par l'espèce de Mélodie que le Musicien veut approprier aux paroles.

En effet le premier & principal objet de toute Musique est de plaire à l'oreille; ainsi tout Air doit avoir un chant agréable: voilà la premiere

loi, qu'il n'est jamais permis d'enfreindre. L'on doit donc premierement consulter la Mélodie & l'*Accent* musical dans le dessein d'un Air quelconque. Ensuite, s'il est question d'un chant dramatique & imitatif, il faut chercher l'*Accent* pathétique qui donne au sentiment son expression, & l'*Accent* rationel par lequel le Musicien rend avec justesse les idées du Poete; car pour inspirer aux autres la chaleur dont nous sommes animés en leur parlant, il faut leur faire entendre ce que nous disons. L'*Accent* grammatical est nécessaire par la méme raison; & cette regle, pour etre ici la derniere en ordre, n'est pas moins indispensable que les deux précédentes, puisque le sens des propositions & des phrases dépend absolument de celui des mots : mais le Musicien qui sait sa langue a rarement besoin de songer à cet *Accent;* il ne sauroit chanter son Air sans s'appercevoir s'il parle bien ou mal, & il lui suffit de savoir qu'il doit toujours bien parler. Heureux, toutefois, quand une Mélodie fléxible & coulante ne cesse jamais de se préter à ce qu'exige la langue ! Les Musiciens François ont en particulier des secours qui rendent sur ce point leurs erreurs impardonnables, & surtout le traité de la Prosodie Françoise de M. l'Abbé d'Olivet, qu'ils devroient tous consulter. Ceux qui seront en état de s'élever plus haut pourront étudier la Grammaire de Port-royal & les savantes notes du Philosophe qui l'a commentée. Alors en appuyant l'usage sur les regles & les regles sur les principes, ils seront toujours surs de ce qu'ils doivent faire dans l'emploi de l'*Accent* grammatical de toute espèce.

Quant aux deux autres sortes d'*Accens*, on peut moins les réduire en regles, & la pratique en demande moins d'étude & plus de talent. On ne trouve point de sang-froid le langage des passions, & c'est une vérité rebattue qu'il faut étre ému soi-meme pour émouvoir les autres. Rien ne peut donc suppléer dans la recherche de l'*Accent* pathétique à ce génie qui réveille à volonté tous les sentimens, & il n'y a d'autre Art en cette partie que d'allumer en son propre cœur le feu qu'on veut porter dans celui des autres. (Voyez GÉNIE.) Est-il question de l'*Accent* rationel : l'Art a tout aussi peu de prise pour le saisir, par la raison qu'on n'apprend point à entendre à des sourds. Il faut avouer aussi que cet *Accent* est moins que les autres du ressort de la Musique,

parce qu'elle est bien plus le langage des sens que celui de l'esprit. Donnez donc au Musicien beaucoup d'images ou de sentimens & peu de simples idées à rendre : car il n'y a que les passions qui chantent ; l'entendement ne fait que parler.

ACCENT. Sorte d'agrément du Chant François qui se notoit autrefois avec la Musique, mais que les Maîtres de Gout-du Chant marquent aujourd'hui seulement avec du crayon, jusqu'à ce que les Écoliers sachent le placer d'eux-mêmes. L'*Accent* ne se pratique que sur une syllabe longue, & sert de passage d'une Note appuyée à une autre Note non appuyée, placée sur le même degré ; il consiste en un coup de gosier qui élève le son d'un degré, pour reprendre à l'instant sur la Note suivante le même son d'où l'on est parti. Plusieurs donnoient le nom de *Plainte* à l'*Accent*. Voyez le signe & l'effet de l'*Accent*, (*Planche B. Figure* 13.)

ACCENS. Les Poëtes emploient souvent ce mot au pluriel pour signifier le Chant même, & l'accompagnent ordinairement d'une épithete, comme *doux*, *tendres*, *tristes Accens*. Alors ce mot reprend exactement le sens de sa racine ; car il vient de *canere*, *cantus*, d'où l'on a fait *Accentus*, comme *Concentus*.

ACCIDENT. ACCIDENTEL. On appel *Accidens* ou *Signes Accidentels* les Bémols, Dièses ou Béquarres qui se trouvent, par accident, dans le courant d'un Air, & qui, par conséquent, n'étant pas à la Clef, ne se rapportent pas au Mode ou Ton principal. (Voyez DIESE, BÉMOL, TON, MODE, CLEF TRANSPOSÉE.)

On appelle aussi *Lignes Accidentelles*, celles qu'on ajoûté au-dessus ou au-dessous de la Portée pour placer les Notes qui passent son étendue. (Voyez LIGNE, PORTÉE.)

ACCOLADE. Trait perpendiculaire aux Lignes, tiré à la marge d'une partition, & par lequel on joint ensemble les Portées de toutes les Parties. Comme toutes ces Parties doivent s'exécuter en même tems, on compte les Lignes d'une Partition, non par les Portées, mais par les *Accolades*, & tout ce qui est compris sous une *Accolade*, ne forme qu'une seule Ligne. (Voyez PARTITION.)

ACCOMPAGNATEUR. Celui qui dans un Concert accom-

pagne de l'Orgue, du Clavecin, ou de tout autre Inſtrument d'accompagnement. (Voyez ACCOMPAGNEMENT.)

Il faut qu'un bon *Accompagnateur* ſoit grand Muſicien, qu'il ſache à fond l'Harmonie, qu'il connoiſſe bien ſon Clavier, qu'il ait l'oreille ſenſible, les doigts ſouples & le goût ſûr.

C'eſt à l'*Accompagnateur* de donner le ton aux Voix & le mouvement à l'Orcheſtre. La premiere de ces fonctions exige qu'il ait toujours ſous un doigt la Note du Chant pour la refrapper au beſoin & ſoutenir ou remettre la Voix, quand elle foiblit ou s'égare. La ſeconde exige qu'il marque la Baſſe & ſon Accompagnement par des coups fermes, égaux, détachés & bien reglés à tous égards, afin de bien faire ſentir la Meſure aux Concertans, ſur-tout au commencement des Airs.

On trouvera dans les trois Articles ſuivans les détails qui peuvent manquer à celui-ci.

ACCOMPAGNEMENT. C'eſt l'exécution d'une Harmonie complette & réguliere ſur un Inſtrument propre à la rendre, tel que l'Orgue, le Clavecin, le Théorbe, la Guitarre, &c. Nous prendrons ici le Clavecin pour exemple; d'autant plus qu'il eſt preſque le ſeul Inſtrument qui ſoit demeuré en uſage pour l'*Accompagnement*.

On y a pour guide une des Parties de la Muſique, qui eſt ordinairement la Baſſe. On touche cette Baſſe de la main gauche, & de la droite l'Harmonie indiquée par la marche de la Baſſe, par le chant des autres Parties qui marchent en même tems, par la Partition qu'on a devant les yeux, ou par les chiffres qu'on trouve ajoûtés à la Baſſe. Les Italiens mépriſent les chiffres; la Partition même leur eſt peu néceſſaire: la promptitude & la fineſſe de leur oreille y ſupplée, & ils accompagnent fort bien ſans tout cet appareil. Mais ce n'eſt qu'à leur diſpoſition naturelle qu'ils ſont redevables de cette facilité, & les autres Peuples, qui ne ſont pas nés comme eux pour la Muſique, trouvent à la pratique de l'*Accompagnement* des obſtacles preſque inſurmontables. Il faut des huit à dix années pour y réuſſir paſſablement. Quelles ſont donc les cauſes qui retardent ainſi l'avancement des élèves & embarraſſent ſi long-tems les Maîtres, ſi la ſeule difficulté de l'Art ne fait point cela?

Il y en a deux principales : l'une dans la maniere de chiffrer les Basses : l'autre dans la méthode de l'*Accompagnement*. Parlons d'abord de la premiere.

Les Signes dont on se sert pour chiffrer les Basses sont en trop grand nombre : il y a si peu d'Accords fondamentaux ! Pourquoi faut-il tant de chiffres pour les exprimer ? Ces mêmes Signes sont équivoques, obscurs, insuffisans. Par exemple, ils ne déterminent presque jamais l'espece des Intervalles qu'ils expriment, ou, qui pis est, ils en indiquent d'une autre espece. On barre les uns pour marquer des Dièses ; on en barre d'autres pour marquer des Bémols : les Intervalles Majeurs & les Superflus, même les Diminués s'expriment souvent de la même manière : quand les chiffres sont doubles, ils sont trop confus ; quand ils sont simples, ils n'offrent presque jamais que l'idée d'un seul Intervalle ; de sorte qu'on en a toujours plusieurs à sous-entendre & à déterminer.

Comment remédier à ces inconvéniens ? Faudra-t-il multiplier les Signes pour tout exprimer ? Mais on se plaint qu'il y en a déjà trop. Faudra-t-il les réduire ? On laissera plus de choses à deviner à l'Accompagnateur, qui n'est déjà que trop occupé ; & dès qu'on fait tant que d'employer des chiffres, il faut qu'ils puissent tout dire. Que faire donc ? Inventer de nouveaux Signes, perfectionner le Doigter, & faire des Signes & du Doigter deux moyens combinés qui concourent à soulager l'Accompagnateur. C'est ce que M. Rameau a tenté avec beaucoup de sagacité, dans sa Dissertation sur les différentes méthodes d'Accompagnement. Nous exposerons aux mots *Chiffres* & *Doigter* les moyens qu'il propose. Passons aux méthodes.

Comme l'ancienne Musique n'étoit pas si composée que la nôtre, ni pour le Chant, ni pour l'Harmonie, & qu'il n'y avoit gueres d'autre Basse que la fondamentale, tout l'*Accompagnement* ne consistoit qu'en une suite d'Accords parfaits, dans lesquels l'Accompagnateur substituoit de tems en tems quelque Sixte à la Quinte, selon que l'oreille le conduisoit : ils n'en savoient pas davantage. Aujourd'hui qu'on a varié les Modulations, renversé les Parties, surchargé, peut-être gâté l'Harmonie par des foules de Dissonnances, on est contraint de suivre d'autres Regles. Campion imagina, dit-on, celle qu'on appelle

Regle de l'Octave : (Voyez REGLE DE L'OCTAVE.) & c'eſt par cette méthode que la plùpart des Maîtres enſeignent encore aujourd'hui l'*Accompagnement.*

Les Accords ſont déterminés par la Regle de l'Octave, relativement au rang qu'occupent les Notes de la Baſſe, & à la marche qu'elles ſuivent dans un Ton donné. Ainſi le Ton étant connu, la Note de la Baſſe-continue auſſi connue, le rang de cette Note dans le Ton, le rang de la Note qui la précède immédiatement, & le rang de la Note qui la ſuit, on ne ſe trompera pas beaucoup, en accompagnant par la Regle de l'Octave, ſi le Compoſiteur a ſuivi l'Harmonie la plus ſimple & la plus naturelle ; mais c'eſt ce qu'on ne doit guere attendre de la Muſique d'aujourd'hui, ſi ce n'eſt peut-être en Italie où l'Harmonie paroit ſe ſimplifier à meſure qu'elle s'altere ailleurs. De plus, le moyen d'avoir toutes ces choſes inceſſamment préſentes, & tandis que l'Accompagnateur s'en inſtruit, que deviennent les doigts? A peine atteint-on un Accord, qu'il s'en offre un autre, & le moment de la réflexion eſt préciſément celui de l'exécution. Il n'y a qu'une habitude conſommée de Muſique, une expérience réfléchie, la facilité de lire une ligne de Muſique d'un coup d'œil, qui puiſſent aider en ce moment. Encore les plus habiles ſe trompent-ils avec ce ſecours. Que de fautes échappent, durant l'exécution, à l'Accompagnateur le mieux exercé !

Attendra-t-on même pour accompagner, que l'oreille ſoit formée ; qu'on ſache lire aiſément & rapidement toute Muſique ; qu'on puiſſe débrouiller, à livre ouvert, une Partition ? Mais, en fût-on là, on auroit encore beſoin d'une habitude du Doigter fondée ſur d'autres principes d'*Accompagnement* que ceux qu'on a donnés jusqu'à M. Rameau.

Les Maîtres zélés ont bien ſenti l'inſuffiſance de leurs Regles. Pour y ſuppléer, ils ont eu recours à l'énumération & à la deſcription des Conſonnances, dont chaque Diſſonnance ſe prépare, s'accompagne & ſe ſauve dans tous les différens cas : détail prodigieux que la multitude des Diſſonnances & de leurs combinaiſons fait aſſez ſentir, & dont la mémoire demeure accablée.

Pluſieurs conſeillent d'apprendre la Compoſition avant de paſſer à l'*Accompagnement* :

l'*Accompagnement* : comme si l'*Accompagnement* n'étoit pas la Composition même, à l'invention près, qu'il faut de plus au Compositeur. C'est comme si l'on proposoit de commencer par se faire Orateur pour apprendre à lire. Combien de gens, au contraire, veulent qu'on commence par l'*Accompagnement* à apprendre la Composition ? & cet ordre est assurément plus raisonnable & plus naturel.

La marche de la Basse, la Regle de l'Octave, la manière de préparer & sauver les Dissonnances, la Composition en général, tout cela ne concourt gueres qu'à montrer la succession d'un Accord à un autre ; de sorte qu'à chaque Accord, nouvel objet, nouveau sujet de réflexion. Quel travail continuel ! Quand l'esprit sera-t-il assez instruit ? Quand l'oreille sera-t-elle assez exercée, pour que les doigts ne soient plus arrêtés ?

Telles sont les difficultés que M. Rameau s'est proposé d'applanir par ses nouveaux Chiffres, & par ses nouvelles Regles d'*Accompagnement*.

Je tâcherai d'exposer en peu de mots les principes sur lesquels sa méthode est fondée.

Il n'y a dans l'Harmonie que des Consonnances & des Dissonnances. Il n'y a donc que des Accords consonnans & des Accords dissonnans.

Chacun de ces Accords est fondamentalement divisé par Tierces. (C'est le système de M. Rameau.) L'Accord consonnant est composé de trois Notes, comme, *ut mi sol* ; & le dissonnant de quatre, comme, *sol si re fa* : laissant à part la supposition & la suspension, qui, à la place des Notes dont elles exigent le retranchement, en introduisent d'autres comme par licence : mais l'*Accompagnement* n'en porte toujours que quatre. (Voyez SUPPOSITION & SUSPENSION.)

Ou des Accords consonnans se succèdent, ou des Accords dissonnans sont suivis d'autres Accords dissonnans, ou les consonnans & les dissonnans sont entrelacés.

L'Accord consonnant parfait ne convenant qu'à la Tonique, la succession des Accords consonnans fournit autant de Toniques, & par conséquent autant de changemens de Ton.

Les Accords dissonnans se succèdent ordinairement dans un même Ton, si les Sons n'y sont point altérés. La Dissonnance lie le sens har-

monique : un Accord y fait desirer l'autre, & sentir que la phrase n'est pas finie. Si le Ton change dans cette succession, ce changement est toujours annoncé par un Dièse ou par un Bémol. Quant à la troisième succession, sçavoir l'entrelacement des Accords consonnans & dissonnans, M. Rameau la réduit à deux cas seulement, & il prononce en général, qu'un Accord consonnant ne peut être immédiatement précédé d'aucun autre Accord dissonnant, que celui de septième de la Dominante-Tonique, ou de celui de Sixte-Quinte de la Sous-Dominante ; excepté dans la Cadence rompue & dans les suspensions ; encore prétend-il qu'il n'y a pas d'exception quant au fond. Il me semble que l'Accord parfait peut encore être précédé de l'Accord de Septième diminuée, & même de celui de Sixte superflue ; deux Accords originaux, dont le dernier ne se renverse point.

Voilà donc trois textures différentes des phrases harmoniques. 1. Des Toniques qui se succèdent & forment autant de nouvelles Modulations. 2. Des Dissonnances qui se succèdent ordinairement dans le même Ton. 3. Enfin des Consonnances & des Dissonnances qui s'entrelacent, & où la Consonnance est, selon M. Rameau, nécessairement précédée de la Septieme de la Dominante, ou de la Sixte-Quinte de la Sous-Dominante. Que reste-t-il donc à faire pour la facilité de l'*Accompagnement*, sinon d'indiquer à l'Accompagnateur quelle est celle de ces textures qui regne dans ce qu'il accompagne ? Or c'est ce que M. Rameau veut qu'on exécute avec des caractères de son invention.

Un seul Signe peut aisément indiquer le Ton, la Tonique & son Accord.

De-là se tire la connoissance des Dièses & des Bémols, qui doivent entrer dans la composition des Accords d'une Tonique à une autre.

La succession fondamentale par Tierces, ou par Quintes, tant en montant qu'en descendant, donne la premiere texture des phrases harmoniques, toute composée d'Accords consonnans.

La succession fondamentale par Quintes ou par Tierces, en descendant donne la seconde texture, composée d'Accords dissonnans, savoir, des Accords de Septième ; & cette succession donne une Harmonie descendante.

L'Harmonie ascendante est fournie par une succession de Quintes en montant ou de Quartes en descendant, accompagnées de la Dissonnance propre à cette succession, qui est la Sixte-ajoutée ; & c'est la troisieme texture des phrases harmoniques. Cette derniere n'avoit jusqu'ici été observée par personne, pas même par M. Rameau, quoiqu'il en ait découvert le principe dans la Cadence qu'il appelle *Irréguliere*. Ainsi, par les Regles ordinaires, l'Harmonie qui naît d'une succession de Dissonnances, descend toujours, quoique selon les vrais principes, & selon la raison, elle doive avoir, en montant, une progression tout aussi réguliere qu'en descendant.

Les Cadences fondamentales donnent la quatrième texture de phrases harmoniques, où les Consonnances & les Dissonnances s'entrelacent.

Toutes ces textures peuvent être indiquées par des caractères simples, clairs, peu nombreux, qui puissent, en même tems, indiquer, quand il le faut, la Dissonnance en général ; car l'espèce en est toujours déterminée par la texture même. On commence par s'exercer sur ces textures prises séparément ; puis on les fait succéder les unes aux autres sur chaque Ton & sur chaque Mode succéssivement.

Avec ces précautions, M. Rameau prétend qu'on apprend plus d'Accompagnement en six mois qu'on n'en apprenoit auparavant en six ans, & il a l'expérience pour lui. (Voyez CHIFFRES & DOIGTER.)

A l'égard de la maniere d'accompagner avec intelligence, comme elle dépend plus de l'usage & du goût que des regles qu'on en peut donner, je me contenterai de faire ici quelques observations générales que ne doit ignorer aucun Accompagnateur.

I. Quoique dans les Principes de M. Rameau, l'on doive toucher tous les Sons de chaque Accord, il faut bien se garder de prendre toujours cette Regle à la lettre. Il y a des Accords qui seroient insupportables avec tout ce remplissage. Dans la plûpart des Accords dissonnans, sur-tout dans les Accords par supposition, il y a quelque Son à retrancher pour en diminuer la dureté : ce Son est quelquefois la Septième, quelquefois la Quinte ; quelquefois l'une & l'autre se retranchent. On retranche encore assez souvent la Quinte ou l'Octave

de la Basse dans les Accords dissonnans, pour éviter des Octaves ou des Quintes de suite qui peuvent faire un mauvais effet, sur-tout aux extrémités. Par la même raison, quand la Note sensible est dans la Basse, on ne la met pas dans l'*Accompagnement*, & l'on double, au lieu de cela, la Tierce ou la Sixte, de la main droite. On doit éviter aussi les Intervalles de Seconde, & d'avoir deux doigts joints; car cela fait une Dissonnance fort dure, qu'il faut garder pour quelques occasions où l'expression la demande. En général on doit penser, en accompagnant, que quand M. Rameau veut qu'on remplisse tous les Accords, il a bien plus d'égard à la mécanique des doigts & à son systême particulier d'*Accompagnement*, qu'à la pureté de l'Harmonie. Au lieu du bruit confus que fait un pareil *Accompagnement*, il faut chercher à le rendre agréable & sonore, & faire qu'il nourrisse & renforce la Basse, au lieu de la couvrir & de l'étouffer.

Que si l'on demande comment ce retranchement de Sons s'accorde avec la définition de l'*Accompagnement* par une Harmonie complette, je réponds que ces retranchemens ne sont, dans le vrai, qu'hypothétiques & seulement dans le Systême de M. Rameau; que, suivant la Nature, ces Accords, en apparence ainsi mutilés, ne sont pas moins complets que les autres, puisque les Sons qu'on y suppose ici retranchés les rendroient choquans & souvent insupportables; qu'en effet les Accords dissonnans ne sont point remplis dans le systême de M. Tartini comme dans celui de M. Rameau, que par conséquent des Accords défectueux dans celui-ci sont complets dans l'autre; qu'enfin le bon goût dans l'exécution demandant qu'on s'écarte souvent de la regle générale, & l'*Accompagnement* le plus régulier n'étant pas toujours le plus agréable, la définition doit dire la regle, & l'usage apprendre quand on s'en doit écarter.

II. On doit toujours proportionner le bruit de l'*Accompagnement* au caractère de la Musique & à celui des Instrumens ou des Voix que l'on doit accompagner. Ainsi dans un Chœur on frappe de la main droite les Accords pleins; de la gauche on redouble l'Octave ou la Quinte; quelquefois tout l'Accord. On en doit faire autant dans le Récitatif Italien; car les sons de la Basse n'y étant pas soutenus ne doivent se faire entendre qu'avec toute leur Har-

monie, & de manière à rappeller fortement & pour longtems l'idée de la Modulation. Au contraire, dans un Air lent & doux, quand on n'a qu'une voix foible ou un seul Instrument à accompagner, on retranche des Sons, on arpége doucement, on prend le petit Clavier. En un mot, on a toujours attention que l'*Accompagnement*, qui n'est fait que pour soutenir & embellir le Chant, ne le gâte & ne le couvre pas.

III. Quand on frappe les mêmes touches pour prolonger le Son dans une Note longue ou une Tenue, que ce soit plutôt au commencement de la Mesure ou du Tems fort, que dans un autre moment : on ne doit rebattre qu'en marquant bien la Mesure. Dans le Récitatif Italien, quelque durée que puisse avoir une Note de Basse, il ne faut jamais la frapper qu'une fois & fortement avec tout son Accord; on refrappe seulement l'Accord quand il change sur la même Note : mais quand un Accompagnement de Violons regne sur le Récitatif, alors il faut soutenir la Basse & en arpéger l'Accord.

IV. Quand on accompagne de la Musique vocale, on doit par l'*Accompagnement* soutenir la Voix, la guider, lui donner le Ton à toutes les rentrées, & l'y remettre quand elle détonne : l'Accompagnateur ayant toujours le Chant sous les yeux & l'Harmonie présente à l'esprit, est chargé spécialement d'empecher que la Voix ne s'égare. (Voyez Accompagnateur.)

V. On ne doit pas accompagner de la même manière la Musique Italienne & la Françoise. Dans celle-ci, il faut soutenir les Sons, les arpéger gracieusement & continuellement de bas en haut, remplir toujours l'Harmonie, autant qu'il se peut; jouer proprement la Basse; en un mot, se prêter à tout ce qu'exige le genre. Au contraire, en accompagnant de l'Italien, il faut frapper simplement & détacher les Notes de la Basse; n'y faire ni Trills ni Agrémens, lui conserver la marche égale & simple qui lui convient; l'*Accompagnement* doit être plein, sec & sans arpéger, excepté le cas dont j'ai parlé numéro 3, & quelques Tenues ou Points-d'Orgue. On y peut, sans scrupule, retrancher des Sons : mais alors il faut bien choisir ceux qu'on fait entendre; en sorte qu'ils se fondent dans l'Harmonie & se marient bien avec la Voix. Les Italiens ne veulent pas qu'on entende rien dans

l'*Accompagnement*, ni dans la Baſſe, qui puiſſe diſtraire un moment l'oreille du Chant, & leurs *Accompagnemens* ſont toujours dirigés ſur ce principe, que le plaiſir & l'attention s'évaporent en ſe partageant.

VI. Quoique l'*Accompagnement* de l'Orgue ſoit le même que celui du Clavecin, le goût en eſt très-différent. Comme les Sons de l'Orgue ſont ſoutenus, la marche en doit être plus liée & moins ſautillante : il faut lever la main entiere le moins qu'il ſe peut ; gliſſer les doigts d'une touche à l'autre, ſans ôter ceux qui, dans la place où ils ſont, peuvent ſervir à l'Accord où l'on paſſe. Rien n'eſt ſi déſagréable que d'entendre hacher ſur l'Orgue cette eſpèce d'*Accompagnement* ſec, arpégé, qu'on eſt forcé de pratiquer ſur le Clavecin. (Voyez le mot Doigter.) En général l'Orgue, cet Inſtrument ſi ſonore & ſi majeſtueux, ne s'aſſocie avec aucun autre, & ne fait qu'un mauvais effet dans l'*Accompagnement*, ſi ce n'eſt tout-au plus pour fortifier les Rippienes & les Chœurs.

M. Rameau, dans ſes *Erreurs ſur la Muſique*, vient d'établir ou du moins d'avancer un nouveau Principe, dont il me cenſure fort de n'avoir pas parlé dans l'Encyclopédie ; ſavoir, que l'*Accompagnement repreſente le Corps Sonore*. Comme j'examine ce Principe dans un autre écrit, je me diſpenſerai d'en parler dans cet article qui n'eſt déjà que trop long. Mes diſputes avec M. Rameau ſont les choſes du monde les plus inutiles au progrès de l'Art, & par conſéquent au but de ce Dictionnaire.

ACCOMPAGNEMENT, eſt encore toute Partie de Baſſe ou d'autre Inſtrument, qui eſt compoſée ſous un Chant pour y faire Harmonie. Ainſi un *Solo* de Violon s'accompagne du Violoncelle ou du Clavecin, & un *Accompagnement* de Flûte ſe marie fort bien avec la voix. L'Harmonie de l'*Accompagnement* ajoûte à l'agrément du Chant en rendant les Sons plus ſûrs, leur effet plus doux, la Modulation plus ſenſible, & portant à l'oreille un témoignage de juſteſſe qui la flatte. Il y a même, par rapport aux Voix, une forte raiſon de les faire toujours accompagner de quelque Inſtrument, ſoit en Partie, ſoit à l'Uniſſon. Car, quoique pluſieurs prétendent qu'en chantant la Voix ſe modifie naturellement ſelon les loix du tempérament, (voyez Tempérament.) cependant l'expérience nous dit que les Voix les plus juſtes & les mieux exercées ont bien de la peine à ſe maintenir longtems dans la juſteſſe du Ton, quand rien ne les y ſoutient. A force de chanter on monte

où l'on descend insensiblement, & il est très-rare qu'on se trouve exactement en finissant dans le Ton d'où l'on étoit parti. C'est pour empêcher ces variations que l'Harmonie d'un Instrument est employée; elle maintient la Voix dans le même Diapason, ou l'y rappelle aussi-tôt, quand elle s'égare. La Basse est de toutes les Parties la plus propre à l'*Accompagnement*, celle qui soutient le mieux la Voix, & satisfait le plus l'oreille; parce qu'il n'y en a point dont les vibrations soient si fortes, si déterminantes, ni qui laisse moins d'équivoque dans le jugement de l'Harmonie fondamentale.

ACCOMPAGNER, *v. a. & n.* C'est en général jouer les Parties d'Accompagnement dans l'exécution d'un morceau de Musique; c'est plus particulièrement, sur un Instrument convenable, frapper avec chaque Note de la Basse les Accords qu'elle doit porter, & qui s'appellent l'Accompagnement. J'ai suffisamment expliqué dans les précédens articles en quoi consiste cet Accompagnement. J'ajouterai seulement que ce mot même avertit celui qui *accompagne* dans un concert qu'il n'est chargé que d'une partie accessoire, qu'il ne doit s'attacher qu'à en faire valoir d'autres, que si-tôt qu'il a la moindre prétention pour lui-même, il gâte l'exécution & impatiente à la fois les Concertans & les Auditeurs; plus il croit se faire admirer, plus il se rend ridicule, & sitôt qu'à force de bruit ou d'ornemens déplacés, il détourne à soi l'attention due à la partie principale, tout ce qu'il montre de talent & d'exécution, montre à la fois sa vanité & son mauvais goût. Pour *Accompagner* avec intelligence & avec applaudissement, il ne faut songer qu'à soutenir & faire valoir les Parties essentielles, & c'est exécuter fort habilement la sienne que d'en faire sentir l'effet sans la laisser remarquer.

ACCORD, *s. m.* Union de deux ou plusieurs Sons rendus à la fois, & formant ensemble un tout harmonique.

L'Harmonie naturelle produite par la Résonnance d'un Corps sonore est composée de trois Sons différens, sans compter leurs Octaves; lesquels forment entre eux l'*Accord* le plus agréable & le plus parfait que l'on puisse entendre: d'où on l'appelle par excellence *Accord parfait.* Ainsi pour rendre complette l'Harmonie, il faut que chaque *Accord* soit au moins composé de trois Sons. Aussi les Musiciens trou-

vent-ils dans le Trio la perfection harmonique, soit parce qu'ils y emploient les *Accords* en entier, soit parce que dans les occasions où ils ne les emploient pas en entier, ils ont l'art de donner le change à l'oreille, & de lui persuader le contraire, en lui présentant les Sons principaux des *Accords*, de manière à lui faire oublier les autres. (Voyez Trio.) Cependant, l'Octave du Son principal produisant de nouveaux rapports & de nouvelles Consonnances par les complémens des Intervalles, (voyez Complément.) on ajoûte ordinairement cette Octave pour avoir l'ensemble de toutes les Consonnances dans un même *Accord*. (Voyez Consonnance.) De plus, l'addition de la Dissonnance, (voyez Dissonnance.) produisant un quatrième Son ajoûté à l'*Accord* parfait, c'est une nécessité, si l'on veut remplir l'*Accord*, d'avoir une quatrième Partie pour exprimer cette Dissonnance. Ainsi la suite des *Accords* ne peut être complette & liée qu'au moyen de quatre Parties.

On divise les *Accords* en parfaits & imparfaits. L'*Accord* parfait est celui dont nous venons de parler, lequel est composé du Son fondamental au grave, de sa Tierce, de sa Quinte, & de son Octave; il se subdivise en Majeur ou Mineur, selon l'espèce de sa Tierce. (Voyez Majeur, Mineur.) Quelques Auteurs donnent aussi le nom de *parfaits* à tous les *Accords*, même Dissonnans, dont le Son fondamental est au grave. Les *Accords* imparfaits sont ceux où règne la Sixte au lieu de la Quinte, & en général tous ceux où le Son grave n'est pas le fondamental. Ces dénominations, qui ont été données avant que l'on connût la Basse fondamentale, sont fort mal appliquées: celles d'*Accords* directs ou renversés sont beaucoup plus convenables dans le même sens. (Voyez Renversement.)

Les *Accords* se divisent encore en Consonnans & Dissonnans. Les *Accords* Consonnans sont l'*Accord* parfait & ses dérivés: tout autre Accord est Dissonnant. Je vais donner une Table des uns & des autres, selon le systême de M. Rameau.

TABLE

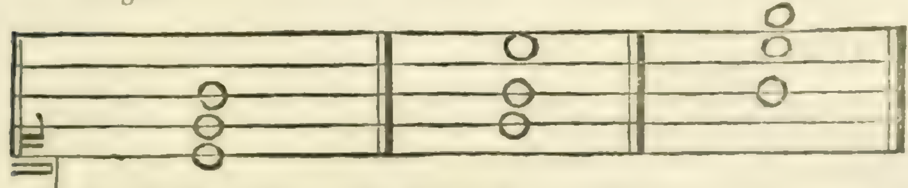
TABLE

De tous les Accords reçus dans l'Harmonie.

ACCORDS FONDAMENTAUX.

ACCORD PARFAIT ET SES DÉRIVÉS.

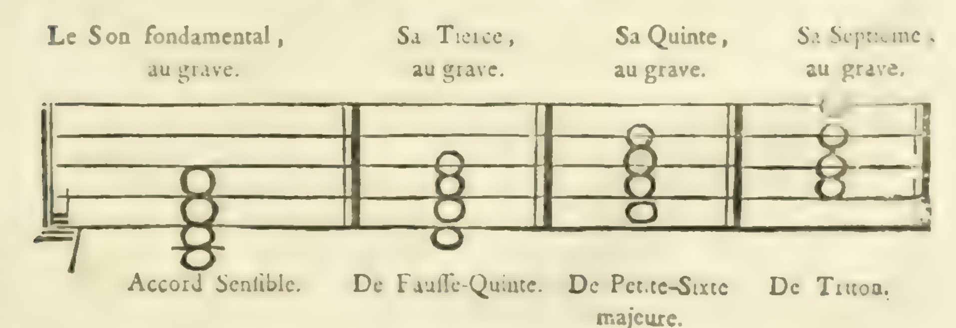
Le Son fondamental, au grave. | Sa Tierce, au grave. | Sa Quinte, au grave.



Accord Parfait. | Accord de Sixte. | Accord de Sixte-Quarte.

Cet *Accord* conſtitue le Ton, & ne ſe fait que ſur la Tonique : ſa Tierce peut être Majeure ou Mineure, & c'eſt elle qui conſtitue le Mode.

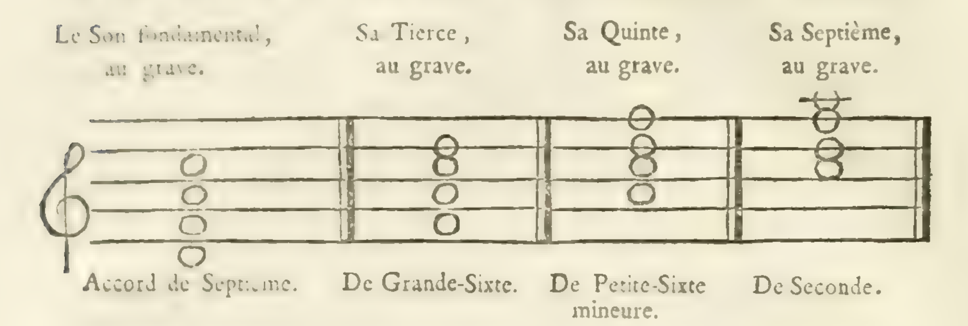
ACCORD SENSIBLE OU DOMINANT, ET SES DÉRIVÉS.



Accord Senſible. | De Fauſſe-Quinte. | De Petite-Sixte majeure. | De Triton.

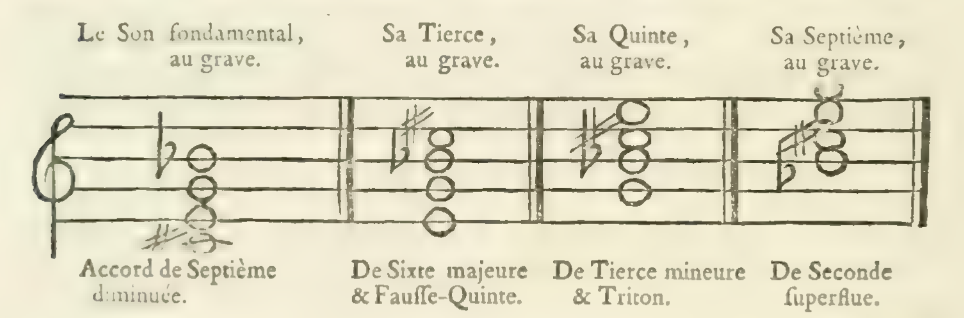
Aucun des Sons de cet *Accord* ne peut s'altérer.

ACCORD DE SEPTIEME ET SES DÉRIVÉS.



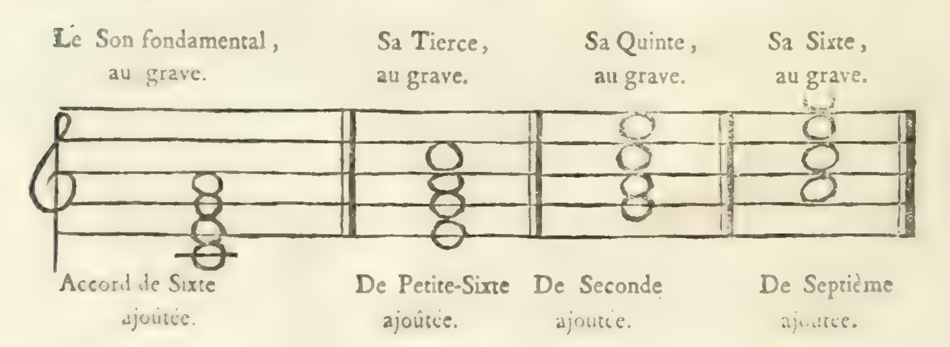
La Tierce, la Quinte, & la Septième peuvent s'altérer dans cet *Accord*.

ACCORD DE SEPTIEME DIMINUÉE ET SES DÉRIVÉS.



Aucun des Sons de cet *Accord* ne peut s'altérer.

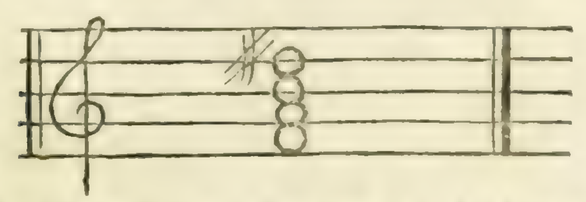
ACCORD DE SIXTE AJOUTÉE ET SES DÉRIVÉS.



Je joins ici par-tout le mot *ajouté* pour diſtinguer cet *Accord* & ſes renverſés des productions ſemblables de l'*Accord* de Septième.

Ce dernier renverſement de Septième ajoutée n'eſt pas admis par M. Rameau, parce que ce renverſement forme un *Accord* de Septième, & que l'*Accord* de Septième eſt fondamental. Cette raiſon paroît peu ſolide. Il ne faudroit donc pas non plus admettre la Grande Sixte comme un renverſement; puiſque dans les propres principes de M. Rameau ce même *Accord* eſt ſouvent fondamental. Mais la pratique des plus grands Muſiciens, & la ſienne même dément l'excluſion qu'il voudroit établir.

ACCORD DE SIXTE SUPERFLUE.
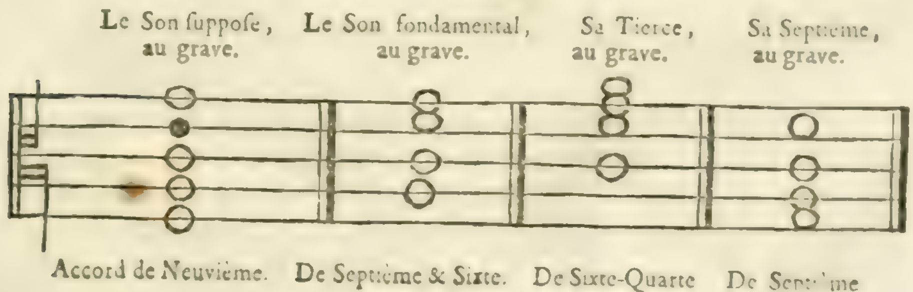


Cet *Accord* ne ſe renverſe point, & aucun de ſes Sons ne peut s'altérer. Ce n'eſt proprement qu'un *Accord* de Petite-Sixte majeure, diéſée par accident, & dans lequel on ſubſtitue quelquefois la Quinte à la Quarte.

ACCORDS PAR SUPPOSITION.

(Voyez SUPPOSITION.)

ACCORD DE NEUVIEME ET SES DÉRIVÉS.

Le Son ſuppoſé, au grave. | Le Son fondamental, au grave. | Sa Tierce, au grave. | Sa Septième, au grave.

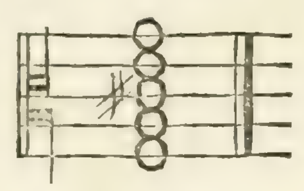


Accord de Neuvième. | De Septième & Sixte. | De Sixte-Quarte & Quinte. | De Septième & Seconde.

C'est un *Accord* de Septième auquel on ajoûte un cinquième Son à la Tierce au-dessous du fondamental.

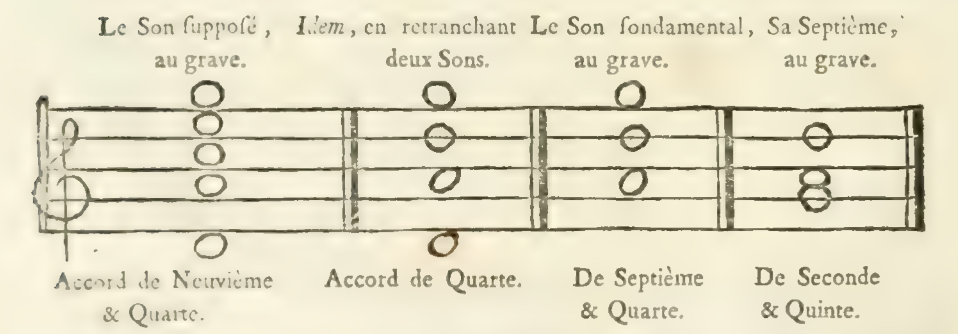
On retranche ordinairement la Septième, c'est-à-dire, la Quinte du Son fondamental, qui est ici la Note marquée en noir; dans cet état l'*Accord* de Neuvième peut se renverser en retranchant encore de l'Accompagnement l'Octave de la Note qu'on porte à la Basse.

ACCORD DE QUINTE SUPERFLUE.



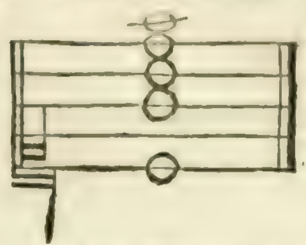
C'est l'*Accord* sensible d'un Ton Mineur, au-dessous duquel on fait entendre la Médiante: ainsi c'est un véritable *Accord* de Neuvième. Mais il ne se renverse point, à cause de la Quarte diminuée que donneroit avec la Note sensible le Son supposé porté à l'aigu, laquelle Quarte est un Intervalle banni de l'Harmonie.

ACCORD D'ONZIEME OU QUARTE.



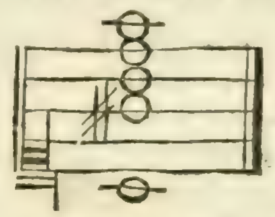
C'est un *Accord* de Septième, au-dessous duquel on ajoûte un cinquième Son à la Quinte du fondamental. On ne frappe guères cet *Accord* plein, à cause de sa dureté: on en retranche ordinairement la Neuvième & la Septième; & pour le renverser, ce retranchement est indispensable.

ACCORD DE SEPTIEME SUPERFLUE.



C'est l'*Accord* dominant sous lequel la Basse fait la Tonique,

ACCORD DE SEPTIEME SUPERFLUE ET SIXTE MINEURE.



C'est l'*Accord* de Septième diminuée sur la Note sensible, sous lequel la Basse fait la Tonique.

Ces deux derniers *Accords* ne se renversent point, parce que la Note sensible & la Tonique s'entendroient ensemble dans les Parties supérieures; ce qui ne peut se tolérer.

Quoique tous les *Accords* soient pleins & complets dans cette Table; comme il le falloit pour montrer tous leurs Elémens, ce n'est pas à dire qu'il faille les employer tels. On ne le peut pas toujours, & on le doit très-rarement. Quant aux Sons qui doivent être préférés selon la place & l'usage des *Accords*; c'est dans ce choix exquis & nécessaire que consiste le plus grand art du Compositeur. (Voyez COMPOSITION, MELODIE, EFFET, EXPRESSION, &c.)

FIN DE LA TABLE DES ACCORDS.

Nous parlerons aux mots HARMONIE, BASSE-FONDAMENTALE, COMPOSITION, &c, de la maniere d'employer tous ces *Accords* pour

en former une Harmonie réguliere. J'ajoûterai ſeulement ici les obſervations ſuivantes.

I. C'eſt une grande erreur de penſer que le choix des renverſemens d'un même *Accord* ſoit indifférent pour l'Harmonie ou pour l'expreſſion. Il n'y a pas un de ces renverſemens qui n'ait ſon caractère propre. Tout le monde ſent l'oppoſition qui ſe trouve entre la douceur de la Fauſſe-Quinte & l'aigreur du Triton, & cependant l'un de ces Intervalles eſt renverſé de l'autre. Il en eſt de même de la Septième diminuée & de la Seconde ſuperflue, de la Seconde ordinaire & de la Septième. Qui ne ſait combien la Quinte eſt plus ſonore que la Quarte ? L'*Accord* de Grande-Sixte & celui de Petite-Sixte mineure, ſont deux faces du même *Accord* fondamental ; mais de combien l'une n'eſt-elle pas plus harmonieuſe que l'autre ? L'*Accord* de Petite-Sixte majeure, au contraire, n'eſt-il pas plus brillant que celui de fauſſe Quinte ? Et pour ne parler que du plus ſimple de tous les *Accords*, conſidérez la majeſté de l'*Accord* parfait, la douceur de l'*Accord* de Sixte, & la fadeur de celui de Sixte-Quarte ; tous cependant compoſés des mêmes Sons. En général les Intervalles ſuperflus, les Dièſes dans le haut, ſont propres par leur dureté à exprimer l'emportement, la colère & les paſſions aigues. Au contraire, les Bémols à l'aigu & les Intervalles diminués forment une Harmonie plaintive, qui attendrit le cœur. C'eſt une multitude d'obſervations ſemblables, qui, lorſqu'un habile Muſicien ſait s'en prévaloir, le rendent maître des affections de ceux qui l'écoutent.

II. Le choix des Intervalles ſimples n'eſt guères moins important que celui des *Accords* pour la place où l'on doit les employer. C'eſt, par exemple, dans le bas qu'il faut placer les Quintes & les Octaves par préférence, dans le haut les Tierces & les Sixtes. Tranſpoſez cet ordre, vous gâterez l'Harmonie en laiſſant les mêmes *Accords*.

III. Enfin l'on rend les *Accords* plus harmonieux encore, en les rapprochant par de petits Intervalles, plus convenables que les grands à la capacité de l'oreille. C'eſt ce qu'on appelle reſſerrer l'Harmonie, & que ſi peu de Muſiciens ſavent pratiquer. Les bornes du Diapaſon des voix ſont une raiſon de plus pour reſſerrer les Chœurs. On peut aſſurer qu'un Chœur eſt mal fait, lorſque les *Accords* divergent, lorſque les Parties

crient, sortent de leur Diapason & sont si éloignées les unes des autres qu'elles semblent n'avoir plus de rapport entre elles.

On appelle encore *Accord* l'état d'un Instrument dont les Sons fixes sont entre eux dans toute la justesse qu'ils doivent avoir. On dit en ce sens qu'un Instrument est d'*Accord*, qu'il n'est pas d'*Accord*, qu'il garde ou ne garde pas son *Accord*. La même expression s'emploie pour deux Voix qui chantent ensemble, pour deux Sons qui se font entendre à la fois, soit à l'Unisson, soit en Contre-parties.

ACCORD DISSONNANT, FAUX ACCORD, ACCORD FAUX, sont autant de différentes choses qu'il ne faut pas confondre. *Accord dissonnant* est celui qui contient quelque Dissonnance; *Accord faux*, celui dont les Sons sont mal accordés, & ne gardent pas entre eux la justesse des Intervalles : *faux Accord*, celui qui choque l'oreille, parce qu'il est mal composé, & que les Sons, quoique justes, n'y forment pas un tout harmonique.

ACCORDER des Instrumens, c'est tendre ou lâcher les cordes, allonger ou raccourcir les tuyaux, augmenter ou diminuer la masse du Corps sonore, jusqu'à ce que toutes les parties de l'Instrument soient au Ton qu'elles doivent avoir.

Pour *Accorder* un Instrument, il faut d'abord fixer un Son qui serve aux autres de terme de comparaison. C'est ce qu'on appelle, prendre ou donner le Ton. (Voyez TON.) Ce Son est ordinairement l'*ut* pour l'Orgue & le Clavecin, le *la* pour le Violon & la Basse, qui ont ce *la* sur une corde à vuide & dans un *Medium* propre à être aisément saisi par l'oreille.

A l'égard des Flûtes, Hautbois, Bassons, & autres Instrumens à vent, ils ont leur Ton à-peu-près fixé, qu'on ne peut guères changer qu'en changeant quelque pièce de l'Instrument. On peut encore les allonger un peu à l'emboiture des pièces, ce qui baisse le Ton de quelque chose; mais il doit nécessairement résulter des tons faux de ces variations, parce que la juste proportion est rompue entre la longueur totale de l'Instrument & les distances d'un trou à l'autre.

Quand le Ton est déterminé, on y fait rapporter tous les autres Sons de l'Instrument, lesquels doivent être fixés par l'Accord selon les Intervalles qui leur conviennent. L'Orgue & le Clavecin s'*accordent* par

Quintes, jusqu'à ce que la Partition soit faite, & par Octaves pour le reste du Clavier; la Basse & le Violon par Quintes; la Viole & la Guitarre par Quartes & par Tierces, &c. En général on choisit toujours des Intervalles consonnans & harmonieux, afin que l'oreille en saisisse plus aisément la justesse.

Cette justesse des Intervalles ne peut, dans la pratique, s'observer à toute rigueur, & pour qu'ils puissent tous s'*Accorder* entre eux, il faut que chacun en particulier souffre quelque altération. Chaque espèce d'Instrument a pour cela ses regles particulières & sa méthode d'*Accorder*. (Voyez TEMPÉRAMENT.)

On observe que les Instrumens dont on tire le Son par inspiration, comme la Flûte & le Hautbois, montent insensiblement quand on a joué quelque tems; ce qui vient, selon quelques-uns, de l'humidité qui, sortant de la bouche avec l'air, les renfle & les raccourcit; ou plûtôt, suivant la Doctrine de M. Euler, c'est que la chaleur & la réfraction que l'air reçoit pendant l'inspiration rendent ses vibrations plus fréquentes, diminuent son poids, & augmentant ainsi le poids relatif de l'Atmosphère, rendent le Son un peu plus aigu.

Quoi qu'il en soit de la cause, il faut, en *Accordant*, avoir égard à l'effet prochain, & forcer un peu le vent quand on donne ou reçoit le Ton sur ces Instrumens; car pour rester d'Accord durant le Concert, ils doivent être un peu trop bas en commençant.

ACCORDEUR. *s. m.* On appelle *Accordeurs* d'Orgue ou de Clavecin, ceux qui vont dans les Eglises ou dans les maisons accommoder & accorder ces Instrumens, & qui, pour l'ordinaire, en sont aussi les Facteurs.

ACOUSTIQUE. *s. f.* Doctrine ou Théorie des Sons. (Voyez SON.) Ce mot est de l'invention de M. Sauveur, & vient du Grec ἀκούω, j'entends.

L'*Acoustique* est proprement la Partie théorique de la Musique: c'est elle qui donne ou doit donner les raisons du plaisir que nous font l'Harmonie & le Chant, qui détermine les rapports des Intervalles harmoniques, qui découvre les affections ou propriétés des cordes vibrantes, &c. (Voyez CORDES, HARMONIE.)

Acoustique

Acoustique est aussi quelquefois adjectif; on dit: l'Organe *Acoustique*, un Phénomene *Acoustique*, &c.

ACTE. *s. m.* Partie d'un Opéra séparée d'une autre dans la représentation par un espace appellé Entre-Acte. (Voyez Entre-Acte.)

L'unité de tems & de lieu doit être aussi rigoureusement observée dans un *Acte* d'Opéra que dans une Tragédie entiere du genre ordinaire, & même plus, à certains égards; car le Poëte ne doit point donner à un Acte d'Opéra une durée hypothétique plus longue que celle qu'il a réellement, parce qu'on ne peut supposer que ce qui se passe sous nos yeux dure plus long-tems que nous ne le voyons durer en effet: mais il dépend du Musicien de précipiter ou ralentir l'action jusqu'à un certain point, pour augmenter la vraisemblance ou l'intérêt; liberté qui l'oblige à bien étudier la gradation des passions théâtrales, le tems qu'il faut pour les développer, celui où le progrès est au plus haut point, & celui où il convient de s'arrêter pour prévenir l'inattention, la langueur, l'épuisement du Spectateur. Il n'est pas non plus permis de changer de décoration & de faire sauter le théâtre d'un lieu à un autre, au milieu d'un *Acte*, même dans le genre merveilleux; parce qu'un pareil saut choque la raison, la vérité, la vraisemblance, & détruit l'illusion que la premiere loi du Théâtre est de favoriser en tout. Quand donc l'action est interrompue par de tels changemens, le Musicien ne peut savoir ni comment il les doit marquer, ni ce qu'il doit faire de son Orchestre pendant qu'ils durent, à moins d'y représenter le même cahos qui regne alors sur la Scene.

Quelquefois le premier *Acte* d'un Opéra ne tient point à l'action principale & ne lui sert que d'introduction. Alors il s'appelle *Prologue*. (*Voyez ce mot.*) Comme le Prologue ne fait pas partie de la Piece, on ne le compte point dans le nombre des *Actes* qu'elle contient & qui est souvent de cinq dans les Opéra François, mais toujours de trois dans les Italiens. (Voyez Opera.)

ACTE DE CADENCE, est un mouvement dans une des Parties, & surtout dans la Basse, qui oblige toutes les autres Parties à concourir à former une Cadence, ou à l'éviter expressément. (Voyez Cadence, Éviter.)

ACTEUR. *s. m.* Chanteur qui fait un rolle dans la représentation d'un Opéra. Outre toutes les qualités qui doivent lui être communes

avec l'*Acteur* dramatique, il doit en avoir beaucoup de particulieres pour réussir dans son Art. Ainsi il ne suffit pas qu'il ait un bel organe pour la parole, s'il ne l'a tout aussi beau pour le Chant; car il n'y a pas une telle liaison entre la voix parlante & la voix chantante, que la beauté de l'une suppose toujours celle de l'autre. Si l'on pardonne à un Acteur le défaut de quelque qualité qu'il a pu se flatter d'acquérir, on ne peut lui pardonner d'oser se destiner au Théâtre, destitué des qualités naturelles qui y sont nécessaires, telles entre autres que la voix dans un Chanteur. Mais par ce mot *voix*, j'entends moins la force du timbre, que l'étendue, la justesse, & la fléxibilité. Je pense qu'un Théâtre dont l'objet est d'émouvoir le cœur par les Chants, doit être interdit à ces voix dures & bruyantes qui ne font qu'étourdir les oreilles; & que, quelque peu de voix que puisse avoir un *Acteur*, s'il l'a juste, touchante, facile, & suffisamment étendue, il en a tout autant qu'il faut; il saura toujours bien se faire entendre, s'il sait se faire écouter.

Avec une voix convenable l'*Acteur* doit l'avoir cultivée par l'Art, & quand sa voix n'en auroit pas besoin, il en auroit besoin lui-même pour saisir & rendre avec intelligence la partie musicale de ses rolles. Rien n'est plus insupportable & plus dégoûtant que de voir un Héros dans les transports des passions les plus vives, contraint & gêné dans son rolle, peiner & s'assujettir en écolier qui répète mal sa leçon; montrer, au lieu des combats de l'Amour & de la Vertu, ceux d'un mauvais Chanteur avec la Mesure & l'Orchestre, & plus incertain sur le Ton que sur le parti qu'il doit prendre. Il n'y a ni chaleur ni grace sans facilité, & l'*Acteur* dont le rolle lui coûte, ne le rendra jamais bien.

Il ne suffit pas à l'*Acteur* d'Opéra d'être un excellent Chanteur, s'il n'est encore un excellent Pantomime; car il ne doit pas seulement faire sentir ce qu'il dit lui-même, mais aussi ce qu'il laisse dire à la Symphonie. L'Orchestre ne rend pas un sentiment qui ne doive sortir de son ame; ses pas, ses regards, son geste, tout doit s'accorder sans cesse avec la Musique, sans pourtant qu'il paroisse y songer; il doit intéresser toujours, même en gardant le silence, & quoiqu'occupé d'un rolle difficile, s'il laisse un instant oublier le Personnage pour s'occuper du Chanteur, ce n'est qu'un Musicien sur la Scène; il n'est plus

Acteur. Tel excella dans les autres Parties, qui s'est fait siffler pour avoir négligé celle-ci. Il n'y a point d'*Acteur* à qui l'on ne puisse, à cet égard, donner le célebre *Chassé* pour modele. Cet excellent Pantomime, en mettant toujours son Art au dessus de lui, & s'efforçant toujours d'y exceller, s'est ainsi mis lui-même fort au dessus de ses Confreres : Acteur unique & homme estimable, il laissera l'admiration & le regret de ses talens aux Amateurs de son Théâtre, & un souvenir honorable de sa personne à tous les honnêtes gens.

ADAGIO. *adv*. Ce mot écrit à la tête d'un Air désigne le second, du lent au vite, des cinq principaux degrés de Mouvement distingués dans la Musique Italienne. (Voyez MOUVEMENT.) *Adagio* est un adverbe Italien qui signifie, *à l'aise*, *posément*, & c'est aussi de cette maniere qu'il faut battre la Mesure des Airs auxquels il s'applique.

Le mot *Adagio* se prend quelquefois substantivement, & s'applique par métaphore aux morceaux de Musique dont il détermine le mouvement : il en est de même des autres mots semblables. Ainsi, l'on dira : un *Adagio* de Tartini, un *Andante* de S. Martino, un *Allegro* de Locatelli, &c.

AFFECTUOSO. *adj. pris adverbialement*. Ce mot écrit à la tête d'un Air indique un mouvement moyen entre l'*Andante* & l'*Adagio*, & dans le caractere du Chant une expression affectueuse & douce.

AGOGÉ. Conduite. Une des subdivisions de l'ancienne Mélopée, laquelle donne les regles de la marche du Chant par degrés alternativement conjoints ou disjoints, soit en montant, soit en descendant. (Voyez MÉLOPÉE.)

Martianus Cappella donne, après Aristide Quintilien, au mot *Agogé*, un autre sens que j'expose au mot TIRADE.

AGRÉMENS DU CHANT. On appelle ainsi dans la Musique Françoise certains tours de gosier & autres ornemens affectés aux Notes qui sont dans telle ou telle position, selon les regles prescrites par le goût du Chant. (Voyez GOUT DU CHANT.)

Les principaux de ces *Agrémens* sont : l'ACCENT, le COULÉ, le FLATTÉ, le MARTELLEMENT, la CADENCE PLEINE, la CADENCE BRISÉE, & le PORT DE VOIX. Voyez ces articles chacun en son lieu ; & la *Planche* B, *Figure* 13.

AIGU. *adj.* Se dit d'un Son perçant ou élevé par rapport à quelque autre Son. (Voyez SON.)

En ce sens, le mot *Aigu* est opposé au mot *Grave*. Plus les vibrations du corps sonore sont fréquentes, plus le Son est *Aigu*.

Les Sons considérés sous les rapports d'*Aigus* & de *Graves* sont le sujet de l'Harmonie. (Voyez HARMONIE, ACCORD.)

AJOUTÉE, ou *Acquise*, ou *Surnuméraire*. *adj. pris substantivement*. C'étoit dans la Musique Grecque la Corde ou le Son qu'ils appelloient PROSLAMBANOMENOS. (*Voyez ce mot.*)

Sixte-ajoutée est une Sixte qu'on ajoûte à l'Accord parfait, & de laquelle cet Accord ainsi augmenté prend le nom. [Voyez ACCORD & SIXTE.]

AIR. Chant qu'on adapte aux paroles d'une Chanson, ou d'une petite Pièce de Poésie propre à être chantée, & par extension l'on appelle *Air* la Chanson même.

Dans les Opéra l'on donne le nom d'*Airs* à tous les Chants mesurés pour les distinguer du Récitatif, & généralement on appelle *Air* tout morceau complet de Musique vocale ou instrumentale formant un Chant, soit que ce morceau fasse lui seul une Pièce entiere, soit qu'on puisse le détacher du tout dont il fait partie, & l'exécuter séparément.

Si le sujet ou le Chant est partagé en deux Parties, l'*Air* s'appelle *Duo*; si en trois, *Trio*, &c.

Saumaise croit que ce mot vient du Latin *æra*; & Burette est de son sentiment, quoique Ménage le combatte dans ses étymologies de la Langue Françoise.

Les Romains avoient leurs signes pour le Rhythme ainsi que les Grecs avoient les leurs; & ces signes, tirés aussi de leurs caractères, se nommoient non-seulement *numerus*, mais encore *æra*, c'est-à-dire, nombre, ou la marque du nombre, *numeri nota*, dit Nonnius Marcellus. C'est en ce sens que le mot *æra* se trouve employé dans ce Vers de Lucile :

Hæc est ratio ? Perversa æra ! Summa subducta improbè !

Et Sextus Rufus s'en est servi de même.

Or quoique ce mot ne se prît originairement que pour le nombre ou la Mesure du Chant, dans la suite on en fit le même usage qu'on

avoit fait du mot *numerus*, & l'on se servit du mot *æra* pour désigner le Chant même ; d'où est venu, selon les deux Auteurs cités, le mot François *Air*, & l'Italien *Aria* pris dans le même sens.

Les Grecs avoient plusieurs sortes d'*Airs* qu'ils appelloient Nomes ou Chansons. (Voyez CHANSON.) Les Nomes avoient chacun leur caractere & leur usage, & plusieurs étoient propres à quelque Instrument particulier, à-peu-près comme ce que nous appellons aujourd'hui *Pièces* ou *Sonates*.

La Musique moderne a diverses espèces d'*Airs* qui conviennent chacune à quelque espèce de Danse dont ces Airs portent le nom. (Voyez MENUET, GAVOTTE, MUSETTE, PASSEPIED.)

Les *Airs* de nos Opera sont, pour ainsi dire, la toile ou le fond sur quoi se peignent les tableaux de la Musique imitative ; la Mélodie est le dessein, l'Harmonie est le coloris ; tous les objets pittoresques de la belle nature, tous les sentimens réfléchis du cœur humain sont les modèles que l'Artiste imite ; l'attention, l'intérêt, le charme de l'oreille, & l'émotion du cœur, sont la fin de ces imitations. (Voyez IMITATION.) Un *Air* savant & agréable, un *Air* trouvé par le Génie & composé par le Goût, est le chef-d'œuvre de la Musique ; c'est-là que se développe une belle voix, que brille une belle Symphonie ; c'est-là que la passion vient insensiblement émouvoir l'ame par le sens. Après un bel *Air*, on est satisfait, l'oreille ne desire plus rien ; il reste dans l'imagination, on l'emporte avec soi, on le répète à volonté ; sans pouvoir en rendre une seule Note on l'exécute dans son cerveau tel qu'on l'entendit au Spectacle ; on voit la Scene, l'Acteur, le Théâtre ; on entend l'accompagnement, l'applaudissement. Le véritable Amateur ne perd jamais les beaux *Airs* qu'il entendit en sa vie ; il fait recommencer l'Opera quand il veut.

Les paroles des *Airs* ne vont point toujours de suite, ne se débitent point comme celles du Récitatif ; quoiqu'assez courtes pour l'ordinaire elles se coupent, se répètent, se transposent au gré du Compositeur elles ne font pas une narration qui passe ; elles peignent, ou un tableau qu'il faut voir sous divers points de vûe, ou un sentiment dans lequel le cœur se complait, duquel il ne peut, pour ainsi dire, se détacher, & les différentes phrases de l'*Air* ne sont qu'autant de manieres d'envisager la même image. Voilà pourquoi le sujet doit être un. C'est par ces ré-

pétitions bien entendues, c'est par ces coups redoublés qu'une expression qui d'abord n'a pu vous émouvoir, vous ébranle enfin, vous agite, vous transporte hors de vous, & c'est encore par le même principe que les Roulades, qui, dans les *Airs* pathétiques paroissent si déplacées, ne le sont pourtant pas toujours : le cœur pressé d'un sentiment très vif l'exprime souvent par des Sons inarticulés plus vivement que par des paroles. (Voyez NEUME.)

La forme des *Airs* est de deux espèces. Les petits *Airs* sont ordinairement composés de deux Reprises qu'on chante chacune deux fois ; mais les grands *Airs* d'Opera sont le plus souvent en Rondeau. (Voyez RONDEAU.)

AL SEGNO. Ces mots écrits à la fin d'un *Air* en Rondeau, marquent qu'il faut reprendre la premiere Partie, non tout-à-fait au commencement, mais à l'endroit où est marqué le renvoi.

ALLA BREVE. Terme Italien qui marque une sorte de Mesure à deux Temps fort vite, & qui se note pourtant avec une Ronde ou semi-breve par Temps. Elle n'est plus guéres d'usage qu'en Italie, & seulement dans la Musique d'Eglise. Elle répond assez à ce qu'on appelloit en France du *Gros-fa*.

ALLA ZOPPA. Terme Italien qui annonce un mouvement contraint, & syncopant entre deux Temps, sans syncoper entre deux Mesures ; ce qui donne aux Notes une marche inégale & comme boîteuse. C'est un avertissement que cette même marche continue ainsi jusqu'à la fin de l'Air.

ALLEGRO, *adj. pris adverbialement.* Ce mot Italien écrit à la tête d'un Air indique, du vite au lent, le second des cinq principaux degrés de Mouvement distingués dans la Musique Italienne. *Allegro*, signifie *gai* ; & c'est aussi l'indication d'un mouvement gai, le plus vif de tous après le *presto*. Mais il ne faut pas croire pour cela que ce mouvement ne soit propre qu'à des sujets gais ; il s'applique souvent à des transports de fureur, d'emportement, & de désespoir, qui n'ont rien moins que de la gaité. (Voyez MOUVEMENT.)

Le diminutif *Allegretto* indique une gaité plus modérée, un peu moins de vivacité dans la Mesure.

ALLEMANDE, *s. f.* Sorte d'Air ou de Pièce de Musique dont la Musique est à quatre Temps & se bat gravement. Il paroît par son

nom que ce caractere d'Air nous est venu d'Allemagne, quoiqu'il n'y soit point connu du tout. L'*Allemande* en Sonate est par-tout vieillie, & à peine les Musiciens s'en servent-ils aujourd'hui : ceux qui s'en servent encore, lui donnent un mouvement plus gai.

ALLEMANDE, est aussi l'Air d'une Danse fort commune en Suisse & en Allemagne. Cet Air, ainsi que la Danse, a beaucoup de gaité : il se bat à deux temps.

ALTUS. Voyez HAUTE-CONTRE.

AMATEUR, Celui qui, sans être Musicien de profession, fait sa Partie dans un Concert pour son plaisir & par amour pour la Musique.

On appelle encore *Amateurs* ceux qui, sans savoir la Musique, ou du moins sans l'exercer, s'y connoissent, ou prétendent s'y connoitre, & fréquentent les Concerts.

Ce mot est traduit de l'Italien *Dilettante*.

AMBITUS, *s. m.* Nom qu'on donnoit autrefois à l'étendue de chaque Ton ou Mode du grave à l'aigu : car quoique l'étendue d'un Mode fut en quelque maniere fixée à deux Octaves, il y avoit des Modes irréguliers dont l'*Ambitus* excédoit cette étendue, & d'autres imparfaits où il n'y arrivoit pas.

Dans le Plain-Chant, ce mot est encore usité : mais l'*Ambitus* des Modes parfaits n'y est que d'une Octave : ceux qui la passent s'appellent *Modes superflus*; ceux qui n'y arrivent pas, *Modes diminués*. (Voyez MODES, TONS DE L'EGLISE.)

AMOROSO. Voyez TENDREMENT.

ANACAMPTOS. Terme de la Musique Grecque, qui signifie une suite de Notes rétrogrades, ou procédant de l'aigu au grave ; c'est le contraire de l'*Euthia*. Une des parties de l'ancienne Mélopée portoit aussi le nom d'*Anacamptosa*. (Voyez MÉLOPÉE.)

ANDANTE, *adj. pris substantivement.* Ce mot écrit à la tete d'un Air désigne, du lent au vite, le troisième des cinq principaux degrés de Mouvement distingués dans la Musique Italienne. *Andante* est le Participe du verbe Italien *Andare*, aller. Il caractérise un mouvement marqué sans être gai, & qui répond à-peu-près à celui qu'on désigne en François par le mot *Gracieusement*. (Voyez MOUVEMENT.)

Le diminutif ANDANTINO indique un peu moins de gaité dans

la Mesure : ce qu'il faut bien remarquer, le diminutif *Larghetto* signifiant tout le contraire. (Voyez LARGO.)

ANONNER, *v. n.* C'est déchiffrer avec peine & en hésitant la Musique qu'on a sous les yeux.

ANTIENNE, *s. f.* En Latin, *Antiphona*. Sorte de Chant usité dans l'Eglise Catholique.

Les *Antiennes* ont été ainsi nommées parce que dans leur origine on les chantoit à deux chœurs qui se répondoient alternativement, & l'on comprenoit sous ce titre les Pseaumes & les Hymnes que l'on chantoit dans l'Eglise. Ignace, Disciple des Apôtres, a été, selon Socrate, l'Auteur de cette maniere de chanter parmi les Grecs, & Ambroise l'a introduite dans l'Eglise Latine. Théodoret en attribue l'invention à Diodore & à Flavien.

Aujourd'hui la signification de ce terme est restrainte à certains passages courts tirés de l'Ecriture, qui conviennent à la Fête qu'on célèbre, & qui précédant les Pseaumes & Cantiques, en réglent l'intonation.

L'on a aussi conservé le nom d'*Antiennes* à quelques Hymnes qu'on chante en l'honneur de la Vierge, telles que *Regina cæli*; *Salve Regina*, *&c.*

ANTIPHONIE, *s. f.* Nom que donnoient les Grecs à cette espece de Symphonie qui s'exécutoit par diverses Voix ou par divers Instrumens à l'Octave ou à la double Octave, par opposition à celle qui s'exécutoit au simple Unisson, & qu'ils appelloient *Homophonie*. (Voyez SYMPHONIE, HOMOPHONIE.)

Ce mot vient d'ἀντι, *contre*, & de φωνή, *voix*, comme qui diroit, *opposition de voix*.

ANTIPHONIER ou ANTIPHONAIRE, *s. m.* Livre qui contient en Notes les Antiennes & autres Chants dont on use dans l'Eglise Catholique.

APOTHETUS. Sorte de Nom propre aux Flûtes dans l'ancienne Musique des Grecs.

APOTOME, *s. m.* Ce qui reste d'un Ton majeur après qu'on en a retranché un *Limma*, qui est un Intervalle moindre d'un Comma que le Semi-Ton majeur. Par conséquent, l'*Apotome* est d'un Comma plus grand que le Semi-Ton moyen. (Voyez COMMA, SEMI-TON.)

Les Grecs, qui n'ignoroient pas que le Ton majeur ne peut, par des divisions

divisions rationelles, se partager en deux parties égales, le partageoient inégalement de plusieurs manieres. (Voyez INTERVALLE.)

De l'une de ces divisions, inventée par Pythagore, ou plutôt, par Philolaus son Disciple, résultoit le Diése ou Limma d'un côté, & de l'autre l'*Apotome*, dont la raison est de 2048 à 2187.

La génération de cet *Apotome* se trouve à la Septieme Quinte *ut* Diése en commençant par *ut* naturel : car la quantité dont cet *ut* Diése surpasse l'*ut* naturel le plus rapproché, est précisément le rapport que je viens de marquer.

Les Anciens donnoient encore le même nom à d'autres Intervalles. Ils appelloient *Apotome majeur* un petit Intervalle que M. Rameau appelle Quart de Ton enharmonique, lequel est formé de deux Sons en raison de 125 à 128.

Et ils appelloient *Apotome mineur* l'Intervalle de deux Sons en raison de 2025 à 2048 : Intervalle encore moins sensible à l'oreille que le précédent.

Jean de Muris & ses Contemporains, donnent par-tout le nom d'*Apotome* au Semi-Ton mineur, & celui de *Diése* au Semi-Ton majeur.

APPRÉCIABLE, *adj.* Les Sons *Appréciables* sont ceux dont on peut trouver ou sentir l'Unisson & calculer les Intervalles. M. Euler donne un espace de huit Octaves depuis le Son le plus aigu jusqu'au Son le plus grave *Appreciables* à notre oreille : mais ces Sons extrêmes n'étant guére agréables, on ne passe pas communément dans la pratique les bornes de cinq Octaves, telles que les donne le Clavier à Ravallement. Il y a aussi un degré de force au-delà duquel le Son ne peut plus s'*Apprecier.* On ne sauroit *Apprécier* le Son d'une grosse cloche dans le clocher même ; il faut en diminuer la force en s'éloignant, pour le distinguer. De même les Sons d'une voix qui crie, cessent d'être *Appréciables* ; c'est pourquoi ceux qui chantent fort sont sujets à chanter faux. A l'égard du Bruit, il ne s'*Apprécie* jamais ; & c'est ce qui fait sa différence d'avec le Son. (Voyez BRUIT & SON.)

APYCNI, *adj. plur.* Les Anciens appelloient ainsi dans les Genres épais trois des huit Sons stables de leur systême ou Diagramme, lesquels ne touchoient d'aucun côté les Intervalles serrés ; savoir, la Proslambanoméne, la Néte Synnéménon, & la Néte Hyperboléon.

Ils appelloient aussi *Apycnos* ou *non-épais* le Genre Diatonique, parce que dans les Tetracordes de ce Genre la somme des deux premiers Intervalles étoit plus grande que le troisième. (Voyez ÉPAIS, GENRE, SON, TETRACORDE.)

ARBITRIO. Voyez CADENZA.

ARCO, *Archet*, *s. m.* Ces mots Italiens *Con l'Arco*, marquent qu'après avoir pincé les cordes, il faut reprendre l'*Archet* à l'endroit où ils sont écrits.

ARIETTE, *s. f.* Ce diminutif, venu de l'Italien, signifie proprement *petit Air;* mais le sens de ce mot est changé en France, & l'on y donne le nom d'*Ariettes* à de grands morceaux de Musique d'un mouvement pour l'ordinaire assez gai & marqué, qui se chantent avec des Accompagnemens de Symphonie, & qui sont communément en Rondeau. (Voyez AIR, RONDEAU.)

ARIOSO, *adj. pris adverbialement.* Ce mot Italien à la tête d'un Air, indique une maniere de Chant soutenue, dévéloppée, & affectée aux grands Airs.

ARISTOXENIENS. Secte qui eut pour Chef Aristoxéne de Tarente, Disciple d'Aristote, & qui étoit opposée aux Pythagoriciens sur la Mesure des Intervalles & sur la maniere de déterminer les rapports des Sons; de sorte que les *Aristoxéniens* s'en rapportoient uniquement au jugement de l'oreille, & les Pythagoriciens à la précision du calcul. (Voyez PYTHAGORICIENS.)

ARMER LA CLEF. C'est y mettre le nombre de Dièses ou de Bémols convenables au Ton & au Mode dans lequel on veut écrire de la Musique. (Voyez BÉMOL, CLEF, DIÉSE.)

ARPÉGER, *v. n.* C'est faire une suite d'Arpèges. (*Voyez l'article suivant.*)

ARPEGGIO, ARPÉGE, ou ARPÉGEMENT, *s. m.* Maniere de faire entendre successivement & rapidement les divers Sons d'un Accord, au lieu de les frapper tous à la fois.

Il y a des Instrumens sur lesquels on ne peut former un Accord plein qu'en Arpégeant; tels sont le Violon, le Violoncelle, la Viole, & tous ceux dont on joue avec l'Archet; car la convexité du Chevalet empèche que l'Archet ne puisse appuyer à la fois sur toutes les cordes. Pour former donc des Accords sur ces Instrumens, on est contraint

d'Arpéger, & comme on ne peut tirer qu'autant de Sons qu'il y a de cordes, l'*Arpège* du Violoncelle ou du Violon ne ſauroit être composé de plus de quatre Sons. Il faut pour Arpéger que les doigts ſoient arrangés chacun ſur ſa corde, & que l'*Arpège* ſe tire d'un ſeul & grand coup d'Archet qui commence fortement ſur la plus groſſe corde, & vienne finir en tournant & adouciſſant ſur la Chanterelle. Si les doigts ne s'arrangeoient ſur les cordes que ſucceſſivement, ou qu'on donnât pluſieurs coups d'Archet, ce ne ſeroit plus Arpéger; ce ſeroit paſſer très-vîte pluſieurs Notes de ſuite.

Ce qu'on fait ſur le Violon par néceſſité, on le pratique par goût ſur le Clavecin. Comme on ne peut tirer de cet Inſtrument que des Sons qui ne tiennent pas, on eſt obligé de les refrapper ſur des Notes de longue durée. Pour faire durer un Accord plus long-temps, on le frappe en Arpégeant, commençant par les Sons bas, & obſervant que les doigts qui ont frappé les premiers ne quittent point leurs touches que tout l'*Arpège* ne ſoit achevé, afin que l'on puiſſe entendre à la fois tous les Sons de l'Accord. (Voyez ACCOMPAGNEMENT.)

Arpeggio eſt un mot Italien qu'on a franciſé dans celui d'*Arpège*. Il vient du mot *Arpa*, à cauſe que c'eſt du jeu de la Harpe qu'on a tiré l'idée de l'*Arpégement*.

ARSIS & THESIS. Termes de Muſique & de Proſodie. Ces deux mots ſont Grecs. *Arſis* vient du Verbe ἄιρω, *tollo*, j'élève, & marque l'élévation de la voix ou de la main; l'abbaiſſement qui ſuit cette élévation eſt ce qu'on appelle [illegible], *depoſitio*, *remiſſio*.

Par rapport donc à la Meſure, *per Arſin* ſignifie, *en levant*, ou *durant le premier temps*; *per Theſin*, *en baiſſant*, ou *durant le dernier temps*. Sur quoi l'on doit obſerver que notre maniere de marquer la Meſure eſt contraire à celle des Anciens; car nous frappons le premier temps & levons le dernier. Pour ôter toute équivoque, on peut dire qu'*Arſis* indique le *temps fort*, & *Theſis* le *temps foible*. (Voyez MESURE, TEMPS, BATTRE LA MESURE.)

Par rapport à la voix, on dit qu'un Chant, un Contre-Point, une Fugue, ſont *per Theſin*, quand les Notes montent du grave à l'aigu; *per Arſin*, quand elles deſcendent de l'aigu au grave. Fugue *per Arſin* & *Theſin*, eſt celle qu'on appelle aujourd'hui Fugue renverſée ou Contre-fugue, dans laquelle la réponſe ſe fait en ſens contraire; c'eſt-à-dire,

en descendant si la Guide à monté, & en montant si la Guide a descendu. (Voyez FUGUE.)

ASSAI. Adverbe augmentatif qu'on trouve assez souvent joint au mot qui indique le mouvement d'un Air. Ainsi *presto Assai*, *largo Assai*, signifient *fort vite*, *fort lent*. L'Abbé Brossard a fait sur ce mot une de ses bévues ordinaires en substituant à son vrai & unique sens celui d'*une sage médiocrité de lenteur ou de vitesse*. Il a cru qu'*Assai* signifioit *assez*. Sur quoi l'on doit admirer la singuliere idée qu'a eu cet Auteur de préférer, pour son vocabulaire, à sa langue maternelle une langue étrangère qu'il n'entendoit pas.

AUBADE, *s. f.* Concert de nuit en plein air sous les fenêtres de quelqu'un. (Voyez SÉRÉNADE.)

AUTHENTIQUE ou AUTHENTE, *adj.* Quand l'Octave se trouve divisée harmoniquement, comme dans cette proportion 6. 4 : 3. c'est-à-dire, quand la Quinte est au grave, & la Quarte à l'aigu, le Mode ou le Ton s'appelle *Authentique* ou *Authente*; à la différence du Ton *Plagal* où l'Octave est divisée arithmétiquement, comme dans cette proportion 4. 3. 2 : ce qui met la Quarte au grave & la Quinte à l'aigu.

A cette explication adoptée par tous les Auteurs, mais qui ne dit rien, j'ajoûterai la suivante; le Lecteur pourra choisir.

Quand la Finale d'un Chant en est aussi la Tonique, & que le Chant ne descend pas jusqu'à la Dominante au-dessous, le Ton s'appelle *Authentique* : mais si le Chant descend ou finit à la Dominante, le Ton est *Plagal*. Je prends ici ces mots de *Tonique* & de *Dominante* dans l'acception musicale.

Ces différences d'*Authente* & de *Plagal* ne s'observent plus que dans le Plain-Chant; &, soit qu'on place la Finale au bas du Diapason, ce qui rend le Ton *Authentique*; soit qu'on la place au milieu, ce qui le rend *Plagal*; pourvu qu'au surplus la Modulation soit réguliere, la Musique moderne admet tous les Chants comme *Authentiques* également, en quelque lieu du Diapason que puisse tomber la Finale. (Voyez MODE.)

Il y a dans les huit Tons de l'Eglise Romaine quatre Tons *Authentiques*; savoir, le premier, le troisième, le cinquième, & le septième. (Voyez TONS DE L'ÉGLISE.)

On appelloit autrefois *Fugue Authentique* celle dont le sujet procédoit en montant; mais cette dénomination n'est plus d'usage.

B.

B *fa si*, ou B *fa b mi*, ou ſimplement B. Nom du ſeptième Son de la Gamme de l'Arétin, pour lequel les Italiens & les autres Peuples de l'Europe répetent le B, diſant B *mi* quand il eſt naturel, B *fa* quand il eſt Bémol; mais les François l'appellent *Si*. (Voyez Si.)

B *Mol*. (Voyez Bémol.)

B *Quarre*. (Voyez Béquarre.)

BALLET, *ſ. m.* Action théâtrale qui ſe repréſente par la Danſe guidée par la Muſique. Ce mot vient du vieux François *Baller*, danſer, chanter, ſe réjouir.

La Muſique d'un *Ballet* doit avoir encore plus de cadence & d'accent que la Muſique vocale, parce qu'elle eſt chargée de ſignifier plus de choſes, que c'eſt à elle ſeule d'inſpirer au Danſeur la chaleur & l'expreſſion que le Chanteur peut tirer des paroles, & qu'il faut, de plus, qu'elle ſupplée, dans le langage de l'ame & des paſſions, tout ce que la Danſe ne peut dire aux yeux du Spectateur.

Ballet eſt encore le nom qu'on donne en France à une bizarre ſorte d'Opera, où la Danſe n'eſt guéres mieux placée que dans les autres, & n'y fait pas un meilleur effet. Dans la plupart de ces *Ballets* les Actes forment autant de ſujets différens liés ſeulement entre eux par quelques rapports généraux étrangers à l'action, & que le Spectateur n'appercevroit jamais, ſi l'Auteur n'avoit ſoin de l'en avertir dans le Prologue.

Ces *Ballets* contiennent d'autres *Ballets* qu'on appelle autrement *Divertiſſemens* ou *Fêtes*. Ce ſont des ſuites de Danſes qui ſe ſuccèdent ſans ſujet, ni liaiſon entre elles, ni avec l'action principale, & où les meilleurs Danſeurs ne ſavent vous dire autre choſe ſinon qu'ils danſent bien. Cette Ordonnance peu théâtrale ſuffit pour un Bal où chaque Acteur a rempli ſon objet lorſqu'il s'eſt amuſé lui-même, & où l'intérêt que le Spectateur prend aux perſonnes le diſpenſe d'en donner à la

chose ; mais ce défaut de sujet & de liaison ne doit jamais être souffert sur la Scene , pas même dans la réprésentation d'un Bal , où le tout doit être lié par quelque action secrette qui soutienne l'attention & donne de l'intérêt au Spectateur. Cette adresse d'Auteur n'est pas sans exemple, même à l'Opera François , & l'on en peut voir un très-agréable dans les *Fêtes Vénitiennes* , Acte du Bal.

En général , toute Danse qui ne peint rien qu'elle même , & tout *Ballet* qui n'est qu'un Bal , doivent être bannis du Théâtre lyrique. En effet , l'action de la Scene est toujours la réprésentation d'une autre action , & ce qu'on y voit n'est que l'image de ce qu'on y suppose ; de sorte que ce ne doit jamais être un tel ou un tel Danseur qui se présente à vous , mais le personnage dont il est revêtu. Ainsi , quoique la Danse de Société puisse ne rien représenter qu'elle même , la Danse théâtrale doit nécessairement être l'imitation de quelque autre chose , de même que l'Acteur chantant réprésente un homme qui parle , & la décoration d'autres lieux que ceux qu'elle occupe.

La pire sorte de *Ballets* est celle qui roule sur des sujets allégoriques & où par conséquent il n'y a qu'imitation d'imitation. Tout l'art de ces sortes de Drames consiste à présenter sous des images sensibles des rapports purement intellectuels , & à faire penser au Spectateur toute autre chose que ce qu'il voit , comme si , loin de l'attacher à la Scene , c'étoit un mérite de l'en éloigner. Ce genre exige , d'ailleurs , tant de subtilité dans le Dialogue , que le Musicien se trouve dans un Pays perdu parmi les pointes , les allusions , & les épigrammes , tandis que le Spectateur ne s'oublie pas un moment : comme qu'on fasse , il n'y aura jamais que le sentiment qui puisse amener celui-ci sur la Scene & l'identifier , pour ainsi dire , avec les Acteurs ; tout ce qui n'est qu'intellectuel l'arrache à la Pièce , & le rend à lui-même. Aussi voit-on que les Peuples qui veulent & mettent le plus d'esprit au Théâtre sont ceux qui se soucient le moins de l'illusion. Que fera donc le Musicien sur des Drames qui ne donnent aucune prise à son Art ? Si la Musique ne peint que des sentimens ou des images , comment rendra-t-elle des idées purement métaphysiques , telles que les allégories , où l'esprit est sans cesse occupé du rapport des objets qu'on lui présente avec ceux qu'on veut lui rappeller ?

Quand les Compositeurs voudront réfléchir sur les vrais principes de leur Art, ils mettront plus de discernement dans le choix des Drames dont ils se chargent, plus de vérité dans l'expression de leurs sujets; & quand les paroles des Opera diront quelque chose, la Musique apprendra bientôt à parler.

BARBARE, *adj.* Mode Barbare. Voyez LYDIEN.

BARCAROLLES, *s. f.* Sorte de Chansons en Langue Vénitienne que chantent les Gondoliers à Venise. Quoique les Airs des *Barcarolles* soient faits pour le Peuple, & souvent composés par les Gondoliers mêmes, ils ont tant de mélodie & un accent si agréable qu'il n'y a pas de Musicien dans toute l'Italie qui ne se pique d'en savoir & d'en chanter. L'entrée gratuite qu'ont les Gondoliers à tous les Théâtres, les met à portée de se former sans fraix l'oreille & le goût; de sorte qu'ils composent & chantent leurs Airs en gens qui, sans ignorer les finesses de la Musique, ne veulent point altérer le genre simple & naturel de leurs *Barcarolles.* Les paroles de ces Chansons sont communément plus que naturelles, comme les conversations de ceux qui les chantent: mais ceux à qui les peintures fidelles des mœurs du Peuple peuvent plaire, & qui aiment d'ailleurs le Dialecte Vénitien, s'en passionnent facilement, séduits par la beauté des Airs; de sorte que plusieurs Curieux en ont de très-amples recueils.

N'oublions pas de remarquer à la gloire du Tasse, que la plupart des Gondoliers savent par cœur une grande partie de son Poeme de *la Jérusalem délivrée*, que plusieurs le savent tout entier, qu'ils passent les nuits d'été sur leurs barques à le chanter alternativement d'une barque à l'autre, que c'est assurément une belle *Barcarolle* que le Poëme du Tasse, qu'Homere seul eut avant lui l'honneur d'être ainsi chanté, & que nul autre Poëme Épique n'en a eu depuis un pareil.

BARDES. Sorte d'hommes très-singuliers, & très respectés jadis dans les Gaules, lesquels étoient à la fois Prêtres, Prophètes, Poëtes, & Musiciens.

Bochard fait dériver ce nom de *Parat*, chanter; & Camden convient avec Festus que *Barde* signifie un Chanteur, en Celtique *Bard.*

BARIPYCNI, *adj.* Les Anciens appelloient ainsi cinq des huit Sons ou Cordes stables de leur systeme ou Diagramme; savoir, l'Hypate-

Hypaton, l'Hypate-Meſon, la Meſe, la Parameſe, & la Nete-Dièzeugménon. (Voyez Pycni, Son, Tetracorde.)

BARYTON. Sorte de voix entre la Taille & la Baſſe. (Voyez Concordant)

BAROQUE. Une Muſique *Baroque* eſt celle dont l'Harmonie eſt confuſe, chargée de Modulations & de Diſſonnances, le Chant dur & peu naturel, l'Intonation difficile, & le Mouvement contraint.

Il y a bien de l'apparence que ce terme vient du *Baroco* des Logiciens.

BARRÉ, C *barré*, ſorte de Meſure. (Voyez C.)

BARRES. Traits tirés perpendiculairement à la fin de chaque Meſure, ſur les cinq lignes de la Portée, pour ſéparer la Meſure qui finit de celle qui recommence, Ainſi les Notes contenues entre deux *Barres* forment toujours une meſure complette, égale en valeur & en durée à chacune des autres Meſures compriſes entre deux autres *Barres*, tant que le Mouvement ne change pas: mais comme il y a pluſieurs ſortes de Meſures qui différent conſidérablement en durée, les mêmes différences ſe trouvent dans les valeurs contenues entre deux *Barres* de chacune de ces eſpèces de Meſures. Ainſi dans le grand Triple qui ſe marque par ce ſigne 3/2 & qui ſe bat lentement, la ſomme des Notes compriſes entre deux *Barres* doit faire une Ronde & demie; & dans le petit triple 3/8, qui ſe bat vîte, les deux *Barres* n'enferment que trois Croches ou leur valeur: de ſorte que huit fois la valeur contenue entre deux *Barres* de cette dernière Meſure ne font qu'une fois la valeur contenue entre deux *Barres* de l'autre.

Le principal uſage des *Barres* eſt de diſtinguer les Meſures & d'en indiquer le *Frappé*, lequel ſe fait toujours ſur la Note qui ſuit immédiatement la *Barre*. Elles ſervent auſſi dans les Partitions à montrer les Meſures correſpondantes dans chaque Portée. (Voyez Partition.)

Il n'y a pas plus de cent ans qu'on s'eſt aviſé de tirer des *Barres* de Meſure en Meſure. Auparavant la Muſique étoit ſimple; on n'y voyoit gueres que des Rondes, des Blanches & des Noires, peu de Croches, preſque jamais de Doubles-Croches. Avec des diviſions moins inégales, la Meſure en étoit plus aiſée à ſuivre. Cependant j'ai vu nos meilleurs Muſiciens embarraſſés à bien exécuter l'ancienne Muſique d'Orlande

d'Orlande & de Claudin. Ils se perdoient dans la Mesure, faute des *Barres* auxquelles ils étoient accoutumés, & ne suivoient qu'avec peine des Parties chantées autrefois couramment par les Musiciens d'Henri III & de Charles IX.

BAS, en Musique, signifie la même chose que *Grave*, & ce terme est opposé à *haut* ou *aigu*. On dit ainsi que le Ton est trop *bas*, qu'on chante trop *bas*, qu'il faut renforcer les Sons dans le *bas*. *Bas* signifie aussi quelquefois doucement, à demi-voix; & en ce sens il est opposé à *fort*. On dit *parler bas*, chanter ou psalmodier à *Basse*-voix. Il chantoit ou parloït si *bas* qu'on avoit peine à l'entendre.

> Coulez si lentement & murmurez si *bas*,
> Qu'Isse ne vous entende pas.
>
> *La Motte.*

Bas se dit encore, dans la subdivision des Dessus chantans, de celui des deux qui est au-dessous de l'autre; ou, pour mieux dire, *Bas*-Dessus est un Dessus dont le Diapason est au-dessous du *Medium* ordinaire. (Voyez DESSUS.)

BASSE. Celle de quatre Parties de la Musique qui est au-dessous des autres, la plus basse de toutes, d'où lui vient le nom de *Basse*. (Voyez PARTITION.)

La *Basse* est la plus importante des Parties, c'est sur elle que s'établit le corps de l'Harmonie; aussi est-ce une maxime chez les Musiciens que, quand la *Basse* est bonne, rarement l'Harmonie est mauvaise.

Il y a plusieurs sortes de *Basses*. *Basse-fondamentale*, dont nous ferons un Article ci-après.

Basse-continue: ainsi appellée, parce qu'elle dure pendant toute la Pièce. Son principal usage, outre celui de regler l'Harmonie, est de soutenir la Voix & de conserver le Ton. On prétend que c'est un *Ludovico Viana*, dont il en reste un Traité, qui, vers le commencement du dernier siècle, la mit le premier en usage.

Basse-figurée, qui, au lieu d'une seule Note, en partage la valeur en plusieurs autres Notes sous un même Accord. (Voyez HARMONIE FIGURÉE.)

Basse contrainte, dont le sujet ou le Chant, borné à un petit nombre de Mesures, comme quatre ou huit, recommence sans cesse, tandis que les Parties supérieures poursuivent leur Chant & leur Harmonie, & les varient de différentes manieres. Cette *Basse* appartient originairement aux Couplets de la Chaconne; mais on ne s'y asservit plus aujourd'hui. La *Basse-contrainte* descendant diatoniquement ou chromatiquement & avec lenteur de la Tonique ou de la Dominante dans les Tons mineurs, est admirable pour les morceaux pathétiques. Ces retours fréquens & périodiques affectent insensiblement l'ame, & la disposent à la langueur & à la tristesse. On en voit des exemples dans plusieurs Scènes des Opéra François. Mais si ces *Basses* font un bon effet à l'oreille, il en est rarement de même des Chants qu'on leur adapte, & qui ne sont, pour l'ordinaire, qu'un véritable accompagnement. Outre les modulations dures & mal amenées qu'on y évite avec peine, ces Chants, retournés de mille manières & cependant monotones, produisent des renversemens peu harmonieux & sont eux-mêmes assez peu chantans, en sorte que le Dessus s'y ressent beaucoup de la contrainte de la *Basse*.

Basse-chantante est l'espèce de Voix qui chante la Partie de la Basse. Il y a des *Basses-récitantes* & des *Basses-de-Chœur*; des Concordans ou *Basse-tailles* qui tiennent le milieu entre la Taille & la *Basse*; des *Basses* proprement dites que l'usage fait encore appeller *Bassè-tailles*, & enfin des *Basse-Contres* les plus graves de toutes les Voix, qui chantent la *Basse* sous la *Basse* même, & qu'il ne faut pas confondre avec les *Contre-basses*, qui sont des Instrumens.

BASSE-FONDAMENTALE, est celle qui n'est formée que des Sons fondamentaux de l'Harmonie; de sorte qu'au dessous de chaque Accord elle fait entendre le vrai Son fondamental de cet Accord, c'est-à-dire celui duquel il dérive par les règles de l'Harmonie. Par où l'on voit que la *Basse-fondamentale* ne peut avoir d'autre contexture que celle d'une succession régulière & fondamentale, sans quoi la marche des Parties supérieures seroit mauvaise.

Pour bien entendre ceci, il faut savoir que, selon le systeme de M. Rameau que j'ai suivi dans cet Ouvrage, tout Accord, quoique formé de plusieurs Sons, n'en a qu'un qui lui soit fondamental; savoir, ce-

lui qui a produit cet Accord & qui lui sert de *Basse* dans l'ordre direct & naturel. Or, la *Basse* qui règne sous toutes les autres Parties n'exprime pas toujours les Sons fondamentaux des Accords : car entre tous les Sons qui forment un Accord, le Compositeur peut porter à la *Basse* celui qu'il croit préférable, eu égard à la marche de cette *Basse*, au beau Chant, & surtout à l'expression, comme je l'expliquerai dans la suite. Alors le vrai Son fondamental, au lieu d'être à sa place naturelle qui est la *Basse*, se transporte dans les autres Parties, ou même ne s'exprime point du tout ; & un tel Accord s'appelle Accord renversé. Dans le fond un Accord renversé ne diffère point de l'Accord direct qui l'a produit ; car ce sont toujours les mêmes Sons : mais ces Sons formant des combinaisons différentes, on a longtems pris toutes ces combinaisons pour autant d'Accords fondamentaux, & on leur a donné différens noms qu'on peut voir au mot *Accord*, & qui ont achevé de les distinguer, comme si la différence des noms en produisoit réellement dans l'espèce.

M. Rameau a montré dans son Traité de l'Harmonie, & M. d'Alembert, dans ses Elémens de Musique, a fait voir encore plus clairement, que plusieurs de ces prétendus Accords n'étoient que des renversemens d'un seul. Ainsi l'Accord de Sixte n'est qu'un Accord parfait dont la Tierce est transportée à la *Basse* ; en y portant la Quinte on aura l'Accord de Sixte-Quarte. Voilà donc trois combinaisons d'un Accord qui n'a que trois Sons ; ceux qui en ont quatre sont susceptibles de quatre combinaisons, chaque Son pouvant être porté à la *Basse*. Mais en portant au dessous de celle-ci une autre *Basse* qui, sous toutes les combinaisons d'un même Accord, présente toujours le Son fondamental, il est évident qu'on réduit au tiers le nombre des Accords consonnans, & au quart le nombre des dissonans. Ajoutez à cela tous les Accords par supposition qui se réduisent encore aux mêmes fondamentaux, vous trouverez l'Harmonie simplifiée à un point qu'on n'eût jamais espéré dans l'état de confusion où étoient ses regles avant M. Rameau. C'est certainement, comme l'observe cet Auteur, une chose étonnante qu'on ait pu pousser la pratique de cet Art au point où elle est parvenue sans en connoître le fondement, & qu'on ait exactement trouvé toutes les regles sans avoir découvert le principe qui les donne.

Après avoir dit ce qu'eſt la *Baſſe-fondamentale* ſous les Accords ; parlons maintenant de ſa marche & de la manière dont elle lie ces Accords entre eux. Les préceptes de l'Art ſur ce point peuvent ſe réduire aux ſix règles ſuivantes.

I. La *Baſſe-fondamentale* ne doit jamais ſonner d'autres Notes que celles de la Gamme du Ton où l'on eſt, ou de celui où l'on veut paſſer. C'eſt la première & la plus indiſpenſable de toutes ſes règles.

II. Par la ſeconde, ſa marche doit être tellement ſoumiſe aux loix de la Modulation, qu'elle ne laiſſe jamais perdre l'idée d'un Ton qu'en prenant celle d'un autre ; c'eſt-à-dire que la *Baſſe-fondamentale* ne doit jamais être errante ni laiſſer oublier un moment dans quel Ton l'on eſt.

III. Par la troiſième, elle eſt aſſujettie à la liaiſon des Accords & à la préparation des Diſſonnances : préparation qui n'eſt, comme je le ferai voir, qu'un des cas de la liaiſon, & qui, par conſéquent, n'eſt jamais néceſſaire quand la liaiſon peut exiſter ſans elle. (Voyez Liaison, Préparer.)

IV. Par la quatrième, elle doit, après toute Diſſonnance, ſuivre le progrès qui lui eſt preſcrit par la néceſſité de la ſauver. (Voyez Sauver.)

V.* Par la cinquième, qui n'eſt qu'une ſuite des précédentes, la *Baſſe-fondamentale* ne doit marcher que par Intervalles conſonnans ; ſi ce n'eſt ſeulement dans un acte de Cadence rompue, ou après un Accord de Septième diminuée, qu'elle monte diatoniquement. Toute autre marche de la *Baſſe-fondamentale* eſt mauvaiſe.

VI. Enfin, par la ſixième, la *Baſſe-fondamentale* ou l'Harmonie ne doit pas ſyncoper, mais marquer la Meſure & les Tems par des changemens d'Accords bien cadencés ; en ſorte, par exemple, que les Diſſonnances qui doivent être préparées le ſoient ſur le Tems foible, mais ſur-tout que tous les repos ſe trouvent ſur le Tems fort. Cette ſixième règle ſouffre une infinité d'exceptions : mais le Compoſiteur doit pourtant y ſonger, s'il veut faire une Muſique où le mouvement ſoit bien marqué, & dont la Meſure tombe avec grace.

Partout où ces règles ſeront obſervées, l'Harmonie ſera régulière

& sans faute ; ce qui n'empêchera pas que la Musique n'en puisse être détestable. (Voyez COMPOSITION.)

Un mot d'éclaircissement sur la cinquième règle ne sera peut être pas inutile. Qu'on retourne comme on voudra une *Basse-fondamentale* ; si elle est bien faite, on n'y trouvera jamais que ces deux choses : ou des Accords parfaits sur des mouvemens consonnans, sans lesquels ces Accords n'auroient point de liaison, ou des Accords dissonnans dans des actes de Cadence ; en tout autre cas la Dissonnance ne sauroit être ni bien placée, ni bien sauvée.

Il suit de-là que la *Basse-fondamentale* ne peut marcher régulièrement que d'une de ces trois manières. 1°. Monter ou descendre de Tierce ou de Sixte. 2°. De Quarte ou de Quinte. 3°. Monter diatoniquement au moyen de la Dissonnance qui forme la liaison, ou par licence sur un Accord parfait. Quant à la descente diatonique, c'est une marche absolument interdite à la *Basse-fondamentale*, ou tout au plus tolérée dans le cas de deux Accords parfaits consécutifs, séparés par un repos exprimé ou sous-entendu : cette règle n'a point d'autre exception, & c'est pour n'avoir pas démêlé le vrai fondement de certains passages, que M. Rameau a fait descendre diatoniquement la *Basse-fondamentale* sous des Accords de Septième ; ce qui ne se peut en bonne Harmonie. (Voyez CADENCE, DISSONNANCE.)

La *Basse-fondamentale* qu'on n'ajoute que pour servir de preuve à l'Harmonie, se retranche dans l'exécution, & souvent elle y feroit un fort mauvais effet ; car elle est, comme dit très-bien M. Rameau, pour le jugement & non pour l'oreille. Elle produiroit tout au moins une monotonie très-ennuyeuse par les retours fréquens du même Accord qu'on déguise & qu'on varie plus agréablement en le combinant en différentes manières sur la Basse-continue ; sans compter que les divers renversemens d'Harmonie fournissent mille moyens de prêter de nouvelles beautés au Chant, & une nouvelle énergie à l'expression. (Voyez ACCORD, RENVERSEMENT.)

Si la *Basse-fondamentale* ne sert pas à composer de bonne Musique, me dira-t on ; si même on doit la retrancher dans l'exécution, à quoi donc est-elle utile ? Je réponds qu'en premier lieu elle sert de règle aux Ecoliers pour apprendre à former une Harmonie régulière & à

donner à toutes les Parties la marche diatonique & élémentaire qui leur est prescrite par cette *Basse-fondamentale*. Elle sert, de plus, comme je l'ai déjà dit, à prouver si une Harmonie déjà faite est bonne & réguliere ; car toute Harmonie qui ne peut être soumise à une *Basse-fondamentale* est régulièrement mauvaise. Elle sert enfin à trouver une Basse-continue sous un Chant donné ; quoiqu'à la vérité celui qui ne saura pas faire directement une Basse-continue ne fera guères mieux une *Basse-fondamentale*, & bien moins encore saura-t-il transformer cette *Basse-fondamentale* en une bonne Basse-continue. Voici toutefois les principales règles que donne M. Rameau pour trouver la *Basse-fondamentale* d'un Chant donné.

I. S'assurer du Ton & du Mode par lesquels on commence, & de tous ceux par où l'on passe. Il y a aussi des règles pour cette recherche des Tons, mais si longues, si vagues, si incomplettes, que l'oreille est formée, à cet égard, long-tems avant que les règles soient apprises, & que le stupide qui voudra tenter de les employer, n'y gagnera que l'habitude d'aller toujours Note à Note, sans jamais savoir où il est.

II. Essayer successivement sous chaque Note les cordes principales du Ton, commençant par les plus analogues, & passant jusqu'aux plus éloignées, lorsque l'on s'y voit forcé.

III. Considérer si la corde choisie peut cadrer avec le Dessus dans ce qui précède & dans ce qui suit par une bonne succession fondamentale, & quand cela ne se peut, revenir sur ses pas.

IV. Ne changer la Note de *Basse-fondamentale* que lorsqu'on a épuisé toutes les Notes consécutives du Dessus qui peuvent entrer dans son Accord, ou que quelque Note syncopant dans le Chant peut recevoir deux ou plusieurs Notes de Basse, pour préparer des Dissonnances sauvées ensuite régulièrement.

V. Etudier l'entrelacement des Phrases, les successions possibles de Cadences, soit pleines, soit évitées, & surtout les repos qui viennent ordinairement de quatre en quatre Mesures ou de deux en deux, afin de les faire tomber toujours sur les Cadences parfaites ou irrégulières.

VI. Enfin, observer toutes les règles données ci-devant pour la composition de la *Basse-fondamentale*. Voilà les principales observa-

tions à faire pour en trouver une sous un Chant donné ; car il y en a quelquefois plusieurs de trouvables : mais, quoi qu'on en puisse dire, si le Chant a de l'Accent & du Caractère, il n'y a qu'une bonne *Basse-fondamentale* qu'on lui puisse adapter.

Après avoir exposé sommairement la manière de composer une *Basse fondamentale*, il resteroit à donner les moyens de la transformer en Basse continue ; & cela seroit facile, s'il ne falloit regarder qu'à la marche diatonique & au beau Chant de cette Basse : mais ne croyons pas que la Basse qui est le guide & le soutien de l'Harmonie, l'ame &, pour ainsi dire, l'interprète du Chant, se borne à des règles si simples ; il y en a d'autres qui naissent d'un principe plus sûr & plus radical, principe fécond mais caché, qui a été senti par tous les Artistes de génie, sans avoir été développé par personne. Je pense en avoir jetté le germe dans ma Lettre sur la Musique Françoise. J'en ai dit assez pour ceux qui m'entendent ; je n'en dirois jamais assez pour les autres. (Voyez toutefois UNITÉ DE MÉLODIE.)

Je ne parle point ici du Systême ingénieux de M. Serre de Genève, ni de sa double *Basse-fondamentale* ; parce que les principes qu'il avoit entrevus avec une sagacité digne d'éloges, ont été depuis développés par M. Tartini dans un Ouvrage dont je rendrai compte avant la fin de celui-ci. (Voyez SYSTEME.)

BATARD. *Nothus*. C'est l'épithète donnée par quelques-uns au Mode Hypophrygien, qui a sa finale en *si*, & conséquemment sa Quinte fausse ; ce qui le retranche des Modes authentiques : & au Mode Éolien, dont la finale est en *fa*, & la Quarte superflue ; ce qui l'ôte du nombre des Modes plagaux.

BATON. Sorte de barre épaisse qui traverse perpendiculairement une ou plusieurs lignes de la Portée, & qui, selon le nombre des lignes qu'il embrasse, exprime une plus grande ou moindre quantité de Mesures qu'on doit passer en silence.

Anciennement il y avoit autant de sortes de *Bâtons* que de différentes valeurs de Notes, depuis la Ronde qui vaut une Mesure, jusqu'à la Maxime qui en valoit huit, & dont la durée en silence s'évaluoit par un *Bâton* qui, partant d'une ligne, traversoit trois espaces & alloit joindre la quatrième ligne.

Aujourd'hui le plus grand *Bâton* eſt de quatre Meſures : ce *Bâton*, partant d'une ligne, traverſe la ſuivante & va joindre la troiſième. (*Planche* A. *figure* 12.) On le répete une fois, deux fois, autant de fois qu'il faut pour exprimer huit Meſures, ou douze, ou tout autre multiple de quatre, & l'on ajoûte ordinairement au-deſſus un chiffre qui diſpenſe de calculer la valeur de tous ces *Bâtons*. Ainſi les ſignes couverts du chiffre 16 dans la même figure 12, indiquent un ſilence de ſeize Meſures ; je ne vois pas trop à quoi bon ce double ſigne d'une même choſe. Auſſi les Italiens, à qui une plus grande pratique de la Muſique ſuggère toujours les premiers moyens d'en abréger les ſignes, commencent-ils à ſupprimer les *Bâtons*, auxquels ils ſubſtituent le chiffre qui marque le nombre de Meſures à compter. Mais une attention qu'il faut avoir alors, eſt de ne pas confondre ces chiffres dans la Portée avec d'autres chiffres ſemblables qui peuvent marquer l'eſpèce de la Meſure employée. Ainſi, dans la figure 13, il faut bien diſtinguer le ſigne du *trois Tems* d'avec le nombre des Pauſes à compter, de peur qu'au lieu de 31 Meſures ou Pauſes, on n'en comptât 331.

Le plus petit *Bâton* eſt de deux Meſures, & traverſant un ſeul eſpace, il s'étend ſeulement d'une ligne à ſa voiſine. (*Même Planche, figure* 12.)

Les autres moindres ſilences, comme d'une Meſure, d'une demi-Meſure, d'un Tems, d'un demi-Tems, *&c.* s'expriment par les mots de *Pauſe*, de *demi-Pauſe*, de *Soupir*, de *demi-Soupir*, &c. (Voyez ces mots.) Il eſt aiſé de comprendre qu'en combinant tous ces ſignes, on peut exprimer à volonté des ſilences d'une durée quelconque.

Il ne faut pas confondre avec les *Bâtons* des ſilences, d'autres *Bâtons* préciſément de même figure, qui ſous le nom de Pauſes initiales ſervoient dans nos anciennes Muſiques à annoncer le Mode, c'eſt-à-dire la Meſure, & dont nous parlerons au mot Mode.

BATON DE MESURE, eſt un Bâton fort court, ou même un rouleau de papier dont le Maître de Muſique ſe ſert dans un Concert pour regler le mouvement & marquer la Meſure & le Tems. [Voyez Battre la Mesure.]

A l'Opera de Paris il n'eſt pas queſtion d'un rouleau de papier, mais d'un

d'un bon gros Bâton de bois bien dur, dont le Maître frappe avec force pour être entendu de loin.

BATTEMENT. *ſ. m.* Agrément du Chant François, qui conſiſte à élever & battre un Trill ſur une Note qu'on a commencée uniment. Il y a cette différence de la Cadence au *Battement*, que la Cadence commence par la Note ſupérieure à celle ſur laquelle elle eſt marquée; après quoi l'on bat alternativement cette Note ſupérieure & la véritable; au lieu que le *Battement* commence par le ſon même de la Note qui le porte; après quoi l'on bat alternativement cette Note & celle qui eſt au deſſus. Ainſi ces coups de goſier, *mi re mi re mi re ut ut* ſont une Cadence; & ceux-ci, *re mi re mi re mi re ut re mi*, ſont un *Battement*.

BATTEMENS *au pluriel.* Lorſque deux Sons forts & ſoutenus, comme ceux de l'Orgue, ſont mal d'accord & diſſonnent entr'eux à l'approche d'un Intervalle conſonnant, ils forment, par ſecouſſes plus ou moins fréquentes, des renflemens de ſon qui ſont, à-peu-près, à l'oreille, l'effet des battemens du pouls au toucher; c'eſt pourquoi M. Sauveur leur a auſſi donné le nom de *Battemens*. Ces *Battemens* deviennent d'autant plus fréquens que l'Intervalle approche plus de la juſteſſe, & lorſqu'il y parvient, ils ſe confondent avec les vibrations du Son.

M. Serre prétend, dans ſes *Eſſais ſur les Principes de l'Harmonie*, que ces *Battemens* produits par la concurrence de deux Sons, ne ſont qu'une apparence acouſtique, occaſionnée par les vibrations coincidentes de ces deux Sons. Ces *Battemens*, ſelon lui, n'ont pas moins lieu lorſque l'Intervalle eſt conſonnant; mais la rapidité avec laquelle ils ſe confondent alors, ne permettant point à l'oreille de les diſtinguer, il en doit réſulter, non la ceſſation abſolue de ces *Battemens*, mais une apparence de Son grave & continu, une eſpèce de foible Bourdon, tel préciſément que celui qui réſulte, dans les expériences citées par M. Serre, & depuis détaillées par M. Tartini, du concours de deux Sons aigus & conſonnans. (On peut voir au mot *Syſtême*, que des Diſſonnances les donnent auſſi.) » Ce qu'il y a de bien certain «, continue M. Serre, » c'eſt que ces *Battemens*, ces vibrations coinci-» dentes qui ſe ſuivent avec plus ou moins de rapidité, ſont exacte-

» ment isochrones aux vibrations que feroit réellement le Son fonda-
» mental, si, par le moyen d'un troisième Corps sonore, on le fai-
» soit actuellement résonner «.

Cette explication, très spécieuse, n'est peut-être pas sans difficulté; car le rapport de deux Sons n'est jamais plus composé que quand il approche de la simplicité qui en fait une consonnance, & jamais les vibrations ne doivent coincider plus rarement que quand elles touchent presque à l'Isochronisme. D'où il suivroit, ce me semble, que les *Battemens* devroient se ralentir à mesure qu'ils s'accélerent, puis se réunir tout d'un coup à l'instant que l'Accord est juste.

L'observation des *Battemens* est une bonne règle à consulter sur le meilleur systême de Tempérament: (Voyez TEMPÉRAMENT.) Car il est clair que de tous les Tempéramens possibles celui qui laisse le moins de *Battemens* dans l'Orgue, est celui que l'oreille & la Nature préférent. Or, c'est une expérience constante & reconnue de tous les Facteurs, que les altérations des Tierces majeures produisent des *Battemens* plus sensibles & plus désagréables que celles des Quintes. Ainsi la Nature elle-même a choisi.

BATTERIE. *s. f.* Manière de frapper & répéter successivement sur diverses cordes d'un Instrument les divers Sons qui composent un Accord, & de passer ainsi d'Accord en Accord par un même mouvement de Notes. La *Batterie* n'est qu'un Arpége continué, mais dont toutes les Notes sont détachées, au lieu d'être liées comme dans l'Arpége.

BATTEUR DE MESURE. Celui qui bat la Mesure dans un Concert. Voyez l'Article suivant.

BATTRE LA MESURE. C'est en marquer les Tems par des mouvemens de la main ou du pied, qui en règlent la durée, & par lesquels toutes les Mesures semblables sont rendues parfaitement égales en valeur chronique ou en Tems, dans l'exécution.

Il y a des Mesures qui ne se *battent* qu'à un Tems, d'autres à deux, à trois ou à quatre, ce qui est le plus grand nombre de Tems marqués que puisse renfermer une Mesure: encore une Mesure à quatre Tems peut-elle toujours se résoudre en deux Mesures à deux Tems. Dans toutes ces différentes Mesures le Tems frappé est toujours sur la

Note qui suit la barre immédiatement ; le Tems levé est toujours celui qui la précede, à moins que la Mesure ne soit à un seul Tems ; & même, alors, il faut toujours supposer le Tems foible, puisqu'on ne sauroit frapper sans avoir levé.

Le degré de lenteur ou de vitesse qu'on donne à la Mesure dépend de plusieurs choses. 1°. De la valeur des Notes qui composent la Mesure. On voit bien qu'une Mesure qui contient une Ronde doit se *battre* plus posément & durer davantage que celle qui ne contient qu'une Noire. 2°. Du Mouvement indiqué par le mot François ou Italien qu'on trouve ordinairement à la tête de l'Air ; *Gai*, *Vite*, *Lent*, &c. Tous ces mots indiquent autant de modifications dans le Mouvement d'une même sorte de Mesure. 3°. Enfin du caractere de l'Air même, qui, s'il est bien fait, en fera nécessairement sentir le vrai Mouvement.

Les Musiciens François ne *battent* pas la *Mesure* comme les Italiens. Ceux-ci, dans la Mesure à quatre Tems, frappent successivement les deux premiers Tems & levent les deux autres ; ils frappent aussi les deux premiers dans la Mesure à trois Tems, & levent le troisieme. Les François ne frappent jamais que le premier Tems, & marquent les autres par différens mouvemens de la main à droite & à gauche. Cependant la Musique Françoise auroit beaucoup plus besoin que l'Italienne d'une Mesure bien marquée ; car elle ne porte point sa cadence en elle-même ; ses Mouvemens n'ont aucune précision naturelle : on presse, on ralentit la Mesure au gré du Chanteur. Combien les oreilles ne sont-elles pas choquées à l'Opera de Paris du bruit désagréable & continuel que fait, avec son bâton, celui qui *bat la Mesure*, & que le petit Prophete compare plaisamment à un Bucheron qui coupe du bois ! Mais c'est un mal inévitable : sans ce bruit on ne pourroit sentir la Mesure ; la Musique par elle-même ne la marque pas : aussi les Etrangers n'apperçoivent ils point le Mouvement de nos Airs. Si l'on y fait attention, l'on trouvera que c'est ici l'une des différences spécifiques de la Musique Françoise à l'Italienne. En Italie la Mesure est l'ame de la Musique ; c'est la Mesure bien sentie qui lui donne cet accent qui la rend si charmante ; c'est la Mesure aussi qui gouverne le Musicien dans l'exécution. En France,

au contraire, c'eſt le Muſicien qui gouverne la Meſure; il l'énerve & la défigure ſans ſcrupule. Que dis-je? Le bon goût même conſiſte à ne la pas laiſſer ſentir; précaution dont, au reſte, elle n'a pas grand beſoin. L'Opera de Paris eſt le ſeul Théâtre de l'Europe où l'on *batte la Meſure* ſans la ſuivre; partout ailleurs on la ſuit ſans la *battre*.

Il règne là-deſſus une erreur populaire qu'un peu de réflexion détruit aiſément. On s'imagine qu'un Auditeur ne *bat* par inſtinct la *Meſure* d'un Air qu'il entend, que parce qu'il la ſent vivement; & c'eſt, au contraire, parce qu'elle n'eſt pas aſſez ſenſible ou qu'il ne la ſent pas aſſez, qu'il tâche, à force de mouvemens des mains & des pieds, de ſuppléer ce qui manque en ce point à ſon oreille. Pour peu qu'une Muſique donne priſe à la cadence, on voit la plûpart des François qui l'écoutent faire mille contorſions & un bruit terrible pour aider la Meſure à marcher ou leur oreille à la ſentir. Subſtituez des Italiens ou des Allemands, vous n'entendrez pas le moindre bruit & ne verrez pas le moindre geſte qui s'accorde avec la Meſure. Seroit-ce peut-être que les Allemands, les Italiens ſont moins ſenſibles à la Meſure que les François? Il y a tel de mes Lecteurs qui ne ſe feroit guères preſſer pour le dire; mais, dira-t-il auſſi, que les Muſiciens les plus habiles ſont ceux qui ſentent le moins la Meſure? Il eſt inconteſtable que ce ſont ceux qui la *battent* le moins; & quand, à force d'exercice, ils ont acquis l'habitude de la ſentir continuellement, ils ne *la battent* plus du tout; c'eſt un fait d'expérience qui eſt ſous les yeux de tout le monde. L'on pourra dire encore que les mêmes gens à qui je reproche de ne *battre la Meſure* que parce qu'ils ne la ſentent pas aſſez, ne la *battent* plus dans les Airs où elle n'eſt point ſenſible; & je répondrai que c'eſt parce qu'alors ils ne la ſentent point du tout. Il faut que l'oreille ſoit frappée au moins d'un foible ſentiment de Meſure pour que l'inſtinct cherche à le renforcer.

Les Anciens, dit M. Burette, *battoient la Meſure* en pluſieurs façons. La plus ordinaire conſiſtoit dans le mouvement du pied, qui s'élevoit de terre & la frappoit alternativement, ſelon la meſure des deux Tems égaux ou inégaux. (Voyez RHYTHME.) C'étoit ordinairement la fonction du Maître de Muſique appellé Coryphée, Κορυφαῖος, parce qu'il étoit placé au milieu du Chœur des Muſiciens & dans une

ſituation élevée pour être plus facilement vu & entendu de toute la troupe. Ces Batteurs de Meſure ſe nommoient en Grec ποδόκτυποι, & ποδοψόφοι, à cauſe du bruit de leurs pieds, συντονάριοι, à cauſe de l'uniformité du geſte, &, ſi l'on peut parler ainſi, de la monotonie du Rhythme qu'ils battoient toujours à deux Tems. Ils s'appelloient en Latin *pedarii*, *podarii*, *pedicularii*. Ils garniſſoient ordinairement leurs pieds de certaines chauſſures ou ſandales de bois ou de fer, deſtinées à rendre la percuſſion rhythmique plus éclatante, nommées en Grec κρουπέζια, κρούπαλα, κρούπετα ; & en Latin, *pedicula*, *ſcabella* ou *ſcabilla*, à cauſe qu'elles reſſembloient à de petits marche-pieds ou de petites eſcabelles.

Ils *battoient la Meſure*, non-ſeulement du pied, mais auſſi de la main droite dont ils réuniſſoient tous les doigts pour frapper dans le creux de la main gauche, & celui qui marquoit ainſi le Rhythme s'appelloit *Manuductor*. Outre ce claquement de mains & le bruit des ſandales, les Anciens avoient encore, pour *battre la Meſure*, celui des coquilles, des écailles d'huitres, & des oſſemens d'animaux, qu'on frappoit l'un contre l'autre, comme on fait aujourd'hui les Caſtagnettes, le Triangle & autres pareils Inſtrumens.

Tout ce bruit ſi déſagréable & ſi ſuperflu parmi nous, à cauſe de l'égalité conſtante de la Meſure, ne l'étoit pas de même chez eux, où les fréquens changemens de pieds & de Rhythmes exigeoient un Accord plus difficile & donnoient au bruit même une variété plus harmonieuſe & plus piquante. Encore peut-on dire que l'uſage de battre ainſi ne s'introduiſit qu'à meſure que la Mélodie devint plus languiſſante, & perdit de ſon accent & de ſon énergie. Plus on remonte, moins on trouve d'exemples de ces Batteurs de Meſure, & dans la Muſique de la plus haute antiquité l'on n'en trouve plus du tout.

BÉMOL ou **B MOL.** *ſ. m.* Caractère de Muſique auquel on donne à-peu-près la figure d'un *b*, & qui fait abbaiſſer d'un ſemi-Ton mineur la Note à laquelle il eſt joint. (Voyez SEMI-TON.)

Guy d'Arezzo ayant autrefois donné des noms à ſix des Notes de l'Octave, deſquelles il fit ſon célèbre Hexacorde, laiſſa la ſeptieme ſans autre nom que celui de la lettre *B* qui lui eſt propre, comme le *C* à l'*ut*, le D au *re*, &c. Or ce *B* ſe chantoit de deux manières ; ſçavoir,

à un ton au-dessus du *la*, selon l'ordre naturel de la Gamme, ou seulement à un semi-Ton du même *la*, lorsqu'on vouloit conjoindre les Tétracordes; car il n'étoit pas encore question de nos Modes ou Tons modernes. Dans le premier cas, le *si* sonnant assez durement, à cause des trois Tons consécutifs, on jugea qu'il faisoit à l'oreille un effet semblable à celui que les corps anguleux & durs font à la main : c'est pourquoi on l'appella *B dur* ou *B quarre*, en Italien *B quadro*. Dans le second cas, au contraire, on trouva que le *si* étoit extrémement doux; c'est pourquoi on l'appella *B mol*; par la même analogie on auroit pu l'appeller aussi *B rond*, & en effet les Italiens le nomment quelquefois *B tondo*.

Il y a deux manières d'employer le *Bémol*; l'une accidentelle, quand dans le cours du Chant on le place à la gauche d'une Note. Cette Note est presque toujours la Note-sensible dans les Tons majeurs, & quelquefois la sixième Note dans les Tons mineurs, quand la Clef n'est pas correctement armée. Le *Bémol* accidentel n'altère que la Note qu'il touche & celles qui la rebattent immédiatement, ou tout au plus, celles qui, dans la même Mesure, se trouvent sur le même degré sans aucun signe contraire.

L'autre manière est d'employer le *Bémol* à la Clef, & alors il la modifie, il agit dans toute la suite de l'Air & sur toutes les Notes placées sur le même degré, à moins que ce *Bémol* ne soit détruit accidentellement par quelque Dièze ou Béquarre, ou que la Clef ne vienne à changer.

La position des *Bémols* à la Clef n'est pas arbitraire; en voici la raison. Ils sont destinés à changer le lieu des semi-Tons de l'Echelle : or ces deux semi-Tons doivent toujours garder entre eux des Intervalles prescrits; sçavoir, celui d'une Quarte d'un côté, & celui d'une Quinte de l'autre. Ainsi la Note *mi* inférieure de son semi-Ton fait au grave la Quinte du *si* qui est son homologue dans l'autre semi-Ton, & à l'aigu la Quarte du même *si*, & réciproquement la Note *si* fait au grave la Quarte du *mi*, & à l'aigu la Quinte du même *mi*.

Si donc laissant, par exemple, le *si* naturel, on donnoit un *Bémol* au *mi*, le semi-Ton changeroit de lieu & se trouveroit descendu d'un degré entre le *re* & le *mi Bémol*. Or, dans cette position, l'on voit que les deux semi-Tons ne garderoient plus entre eux la distance prescrite;

car le *re*, qui feroit la Note inférieure de l'un, feroit au grave la Sixte du *si* fon homologue dans l'autre; & à l'aigu, la Tierce du même *si*; & ce *si* feroit au grave la Tierce du *re*, & à l'aigu, la Sixte du même *re*. Ainfi les deux femi-Tons feroient trop voifins d'un côté & trop éloignés de l'autre.

L'ordre des *Bemols* ne doit donc pas commencer par *mi*, ni par aucune autre Note de l'Octave que par *si*, la feule qui n'a pas le même inconvénient; car bien que le femi-Ton y change de place, &, ceffant d'être entre le *si* & l'*ut*, defcende entre le *si Bemol* & le *la*, toutefois l'ordre prefcrit n'eft point détruit; le *la*, dans ce nouvel arrangement, fe trouvant d'un côté à la Quarte, & de l'autre à la Quinte du *mi* fon homologue, & réciproquement.

La même raifon qui fait placer le premier *Bemol* fur le *si*, fait mettre le fecond fur le *mi*, & ainfi de fuite, en montant de Quarte ou defcendant de Quinte jufqu'au *sol*, auquel on s'arrête ordinairement, parce que le *Bemol* de l'*ut*, qu'on trouveroit enfuite ne differe point du *si* dans la pratique. Cela fait donc une fuite de cinq *Bémols* dans cet ordre:

1	2	3	4	5
Si	Mi	La	Re	Sol.

Toujours, par la même raifon, l'on ne fauroit employer les derniers *Bemols* à la Clef, fans employer auffi ceux qui les précèdent: ainfi le *Bemol* du *mi* ne fe pofe qu'avec celui du *si*, celui du *la* qu'avec les deux précédens, & chacun des fuivans qu'avec tous ceux qui le précèdent.

On trouvera dans l'Article *Clef* une formule pour favoir tout d'un coup fi un Ton ou un Mode donné doit porter des *Bemols* à la Clef & combien.

BÉMOLISER. *v. a.* Marquer une Note d'un *Bémol*, ou armer la Clef par *Bémol*. *Bemolifez* ce *mi*. Il faut *bemolifer* la Clef pour le Ton de *fa*.

BÉQUARRE ou B QUARRE. *f. m.* Caractère de Mufique qui s'écrit ainfi ♮, & qui, placé à la gauche d'une Note, marque que cette Note, ayant été précédemment hauffée par un Diefe ou baiffée par un *Bemol*, doit être remife à fon élévation naturelle ou diatonique.

Le *Béquarre* fut inventé par Guy d'Arezzo. Cet Auteur, qui donna des noms aux six premières Notes de l'Octave, n'en laissa point d'autre que la lettre *B* pour exprimer le *si* naturel. Car chaque Note avoit, dès-lors, sa lettre correspondante ; & comme le Chant diatonique de ce *si* est dur quand on y monte depuis le *fa*, il l'appella simplement *b dur*, *b quarré*, ou *b quarre*, par une allusion dont j'ai parlé dans l'Article précédent.

Le *Béquarre* servit dans la suite à détruire l'effet du Bémol antérieur sur la Note qui suivoit le *Béquarre* : c'est que le Bémol se plaçant ordinairement sur le *si*, le *Béquarre* qui venoit ensuite, ne produisoit, en détruisant ce Bémol, que son effet naturel, qui étoit de représenter la Note *si* sans altération. A la fin on s'en servit par extension, & faute d'autre signe, pour détruire aussi l'effet du Dièse, & c'est ainsi qu'il s'emploie encore aujourd'hui. Le *Béquarre* efface également le Dièse ou le Bémol qui l'ont précédé.

Il y a cependant une distinction à faire. Si le Dièse ou le Bémol étoient accidentels, ils sont détruits sans retour par le *Béquarre* dans toutes les Notes qui le suivent médiatement ou immédiatement sur le même degré, jusqu'à ce qu'il s'y présente un nouveau Bémol ou un nouveau Dièse. Mais si le Bémol ou le Dièse sont à la Clef, le *Béquarre* ne les efface que pour la Note qu'il précède immédiatement, ou tout au plus pour toutes celles qui suivent dans la même Mesure & sur le même degré; & à chaque Note altérée à la Clef dont on veut détruire l'altération, il faut autant de nouveaux *Béquarres*. Tout cela est assez mal entendu; mais tel est l'usage.

Quelques-uns donnoient un autre sens au *Béquarre*, & lui accordant seulement le droit d'effacer les Dièses ou Bémols accidentels, lui ôtoient celui de rien changer à l'état de la Clef : de sorte qu'en ce sens sur un *fa* dièsé, ou sur un *si* bémolisé à la Clef, le *Béquarre* ne serviroit qu'à détruire un Dièse accidentel sur ce *si*, ou un Bémol sur ce *fa*, & signifieroit toujours le *fa* Dièse ou le *si* Bémol tel qu'il est à la Clef.

D'autres, enfin, se servoient bien du *Béquarre* pour effacer le Bémol, même celui de la Clef, mais jamais pour effacer le Dièse : c'est le Bémol seulement qu'ils employoient dans ce dernier cas.

Le premier usage a tout-à-fait prévalu ; ceux-ci deviennent plus rares,

&

& s'aboliſſent de jour en jour ; mais il eſt bon d'y faire attention en liſant d'anciennes Muſiques, ſans quoi l'on ſe tromperoit ſouvent.

B I. Syllabe dont quelques Muſiciens étrangers ſe ſervoient autrefois pour prononcer le ſon de la Gamme que les François appellent *Si*. (Voyez Si.)

B I S C R O M E. *ſ. f.* Mot Italien qui ſignifie *Triples-croches*. Quand ce mot eſt écrit ſous une ſuite de Notes égales & de plus grande valeur que des Triples-croches, il marque qu'il faut diviſer en Triples-croches les valeurs de toutes ces Notes, ſelon la diviſion réelle qui ſe trouve ordinairement faite au premier Tems. C'eſt une invention des Auteurs adoptée par les copiſtes, ſur-tout dans les Partitions, pour épargner le papier & la peine. (Voyez Crochet.)

B L A N C H E. *ſ. f.* C'eſt le nom d'une Note qui vaut deux Noires ou la moitié d'une Ronde. (Voyez l'Article Notes, & la valeur de la *Blanche*, Pl. E. Fig. 9.)

B O U R D O N. Baſſe-continue qui reſonne toujours ſur le même Ton, comme ſont communément celles des Airs appellés Muſettes. (Voyez Point d'Orgue.)

B O U R R É E. *ſ. f.* Sorte d'Air propre à une Danſe de même nom, que l'on croit venir d'Auvergne, & qui eſt encore en uſage dans cette Province. La *Bourrée* eſt à deux Tems gais, & commence par une Noire avant le frappé. Elle doit avoir, comme la plûpart des autres Danſes, deux Parties, & quatre Meſures, ou un multiple de quatre à chacune. Dans ce caractère d'Air on lie aſſez fréquemment la ſeconde moitié du premier Tems & la première du ſecond, par une Blanche ſyncopée.

B O U T A D E. *ſ. f.* Ancienne ſorte de petit Ballet qu'on exécutoit ou qu'on paroiſſoit exécuter impromptu. Les Muſiciens ont auſſi quelquefois donné ce nom aux Pièces ou Idées qu'ils exécutoient de même ſur leurs Inſtrumens, & qu'on appelloit autrement Caprice, Fantaisie. *Voyez ces mots.*

B R A I L L E R. *v. n.* C'eſt excéder le volume de ſa voix & chanter tant qu'on a de force, comme ſont au Lutrin les Marguilliers de Village, & certains Muſiciens ailleurs.

B R A N L E. *ſ. m.* Sorte de Danſe fort gaie qui ſe danſe en rond ſur un Air court & en Rondeau ; c'eſt-à-dire, avec un même refrain à la fin de chaque Couplet.

BREF. Adverbe qu'on trouve quelquefois écrit dans d'anciennes Musiques au-dessus de la Note qui finit une phrase ou un Air, pour marquer que cette Finale doit être coupée par un son bref & sec, au lieu de durer toute sa valeur. (Voyez COUPER.) Ce mot est maintenant inutile, depuis qu'on a un signe pour l'exprimer.

BREVE. *s. f.* Note qui passe deux fois plus vîte que celle qui la précède : ainsi la Noire est *Brève* après une Blanche pointée, la Croche après une Noire pointée. On ne pourroit pas de même appeller *Brève*, une Note qui vaudroit la moitié de la précédente : ainsi la Noire n'est pas une *Brève* après la Blanche simple, ni la Croche après la Noire, à moins qu'il ne soit question de syncope.

C'est autre chose dans le Plain-Chant. Pour répondre exactement à la quantité des syllabes, la *Brève* y vaut la moitié de la Longue. De plus, la Longue a quelquefois une queue pour la distinguer de la *Brève* qui n'en a jamais ; ce qui est précisément l'opposé de la Musique, où la Ronde, qui n'a point de queue, est double de la Blanche qui en a une. (Voyez MESURE, VALEUR DES NOTES.)

BREVE est aussi le nom que donnoient nos anciens Musiciens, & que donnent encore aujourd'hui les Italiens à cette vieille figure de Note que nous appellons *Quarrée*. Il y avoit deux sortes de *Brèves* ; savoir, la droite ou parfaite, qui se divise en trois parties égales & vaut trois Rondes ou Semi brèves dans la Mesure triple, & la *Brève* altérée ou imparfaite, qui se divise en deux parties égales, & ne vaut que deux Semi-brèves dans la Mesure double. Cette dernière sorte de *Brève* est celle qui s'indique par le signe du *C* barré, & les Italiens nomment encore *alla Breve* la Mesure à deux Tems fort vites, dont ils se servent dans les Musiques *da Capella*. (Voyez ALLA BREVE.)

BRODERIES, DOUBLES, FLEURTIS. Tout cela se dit en Musique de plusieurs Notes de goût que le Musicien ajoûte à sa Partie dans l'exécution, pour varier un Chant souvent répété, pour orner des Passages trop simples, ou pour faire briller la légèreté de son gosier ou de ses doigts. Rien ne montre mieux le bon ou le mauvais goût d'un Musicien, que le choix & l'usage qu'il fait de ces ornemens. La vocale Françoise est fort retenue sur les *Broderies* ; elle le devient même davantage de jour en jour, & , si l'on excepte le célèbre Jélyote &

Mademoiselle Fel, aucun Acteur François ne se hasarde plus au Théâtre à faire des *Doubles*; car le Chant François ayant pris un ton plus traînant & plus lamentable encore depuis quelques années, ne les comporte plus. Les Italiens s'y donnent carrière : c'est chez eux à qui en fera davantage; émulation qui mène toujours à en faire trop. Cependant l'accent de leur Mélodie étant très sensible, ils n'ont pas à craindre que le vrai Chant disparoisse sous ces ornemens que l'Auteur même y a souvent supposés.

A l'égard des Instrumens, on fait ce qu'on veut dans un *Solo*, mais jamais Symphoniste qui *brode* ne fut soufert dans un bon Orchestre.

BRUIT. *s. m.* C'est, en général, toute émotion de l'Air qui se rend sensible à l'organe auditif. Mais en Musique le mot *Bruit* est opposé au mot *Son*, & s'entend de toute sensation de l'ouïe qui n'est pas sonore & appréciable. On peut supposer, pour expliquer la différence qui se trouve à cet égard, entre le *Bruit* & le *Son*, que ce dernier n'est appréciable que par le concours de ses Harmoniques, & que le *Bruit* ne l'est point parce qu'il en est dépourvu. Mais outre que cette manière d'appréciation n'est pas facile à concevoir, si l'émotion de l'air, causée par le Son, fait vibrer, avec une corde, les aliquotes de cette corde, on ne voit pas pourquoi l'émotion de l'air, causée par le *Bruit*, ébranlant cette même corde, n'ébranleroit pas de même ses aliquotes. Je ne sache pas qu'on ait observé aucune propriété de l'air qui puisse faire soupçonner que l'agitation qui produit le Son, & celle qui produit le *Bruit* prolongé, ne soient pas de même nature, & que l'action & réaction de l'air & du corps sonore, ou de l'air & du corps bruyant, se fassent par des loix différentes dans l'un & dans l'autre effet.

Ne pourroit-on pas conjecturer que le *Bruit* n'est point d'une autre nature que le Son; qu'il n'est lui-même que la somme d'une multitude confuse de Sons divers, qui se font entendre à la fois & contrarient, en quelque sorte, mutuellement leurs ondulations? Tous les corps élastiques semblent être plus sonores à mesure que leur matière est plus homogène, que le degré de cohésion est plus égal par-tout, & que le corps n'est pas, pour ainsi dire, partagé en une multitude de petites masses qui ayant des solidités differentes, resonnent conséquemment à différens Tons.

Pourquoi le *Bruit* ne seroit-il pas du Son, puisqu'il en excite? Car tout *Bruit* fait résonner les cordes d'un Clavecin, non quelques-unes,

comme fait un Son, mais toutes enſemble, parce qu'il n'y en a pas une qui ne trouve ſon uniſſon ou ſes harmoniques. Pourquoi le *Bruit* ne ſeroit-il pas du Son, puiſqu'avec des Sons on fait du *Bruit* ? Touchez à la fois toutes les touches d'un Clavier, vous produirez une ſenſation totale qui ne ſera que du *Bruit*, & qui ne prolongera ſon effet, par la réſonnance des cordes, que comme tout autre *Bruit* qui feroit réſonner les mêmes cordes. Pourquoi le *Bruit* ne ſeroit-il pas du Son, puiſqu'un Son trop fort n'eſt plus qu'un véritable *Bruit*, comme une Voix qui crie à pleine tête, & ſur-tout comme le Son d'une groſſe cloche qu'on entend dans le clocher même ? Car il eſt impoſſible de l'apprécier, ſi, ſortant du clocher, on n'adoucit le Son par l'éloignement.

Mais, me dira-t-on, d'où vient ce changement d'un Son exceſſif en *Bruit* ? C'eſt que la violence des vibrations rend ſenſible la réſonnance d'un ſi grand nombre d'aliquotes, que le mélange de tant de Sons divers fait alors ſon effet ordinaire & n'eſt plus que du *Bruit*. Ainſi les aliquotes qui réſonnent ne ſont pas ſeulement la moitié, le tiers, le quart & toutes les conſonnances ; mais la ſeptième partie, la neuvième, la centième, & plus encore. Tout cela fait enſemble un effet ſemblable à celui de toutes les touches d'un Clavecin frappées à la fois, & voilà comment le Son devient *Bruit*.

On donne auſſi, par mépris, le nom de *Bruit* à une Muſique étourdiſſante & confuſe, où l'on entend plus de fracas que d'Harmonie, & plus de clameurs que de Chant. *Ce n'eſt que du* Bruit. *Cet Opera fait beaucoup de* Bruit *& peu d'effet.*

BUCOLIASME. Ancienne Chanſon des Bergers. (Voyez CHANSON.)



C.

C. Cette lettre étoit, dans nos anciennes Musiques, le signe de la Prolation mineure imparfaite, d'où la même lettre est restée parmi nous celui de la Mesure à quatre Tems, laquelle renferme exactement les mêmes valeurs de Notes. (Voyez MODE, PROLATION.)

C BARRÉ. Signe de la Mesure à quatre Tems vîtes, ou à deux Tems posés. Il se marque en traversant le C de haut en bas par une ligne perpendiculaire à la Portée.

C *sol ut*, C *sol fa ut*, ou simplement C. Caractère ou terme de Musique qui indique la première Note de la Gamme que nous appellons *ut*. (Voyez GAMME.) C'est aussi l'ancien signe d'une des trois Clefs de la Musique. (Voyez CLEF.)

CACOPHONIE. *s. f.* Union discordante de plusieurs Sons mal choisis ou mal accordés. Ce mot vient de *κακὸς mauvais*, & de *φωνὴ Son*. Ainsi c'est mal-à-propos que la plupart des Musiciens prononcent *Cacaphonie*. Peut-être feront-ils, à la fin, passer cette prononciation, comme ils ont déjà fait passer celle de *Colophane*.

CADENCE. *s. f.* Terminaison d'une phrase harmonique sur un repos ou sur un Accord parfait, ou, pour parler plus généralement, c'est tout passage d'un Accord dissonnant à un Accord quelconque; car on ne peut jamais sortir d'un Accord dissonnant que par un Acte de *Cadence*. Or comme toute phrase harmonique est nécessairement liée par des Dissonnances exprimées ou sous-entendues, il s'ensuit que toute l'Harmonie n'est proprement qu'une suite de *Cadences*.

Ce qu'on appelle *Acte de Cadence*, résulte toujours de deux Sons fondamentaux, dont l'un annonce la *Cadence* & l'autre la termine.

Comme il n'y a point de Dissonnance sans *Cadence*, il n'y a point non plus de *Cadence* sans Dissonnance exprimée ou sous-entendue: car pour faire sentir le repos, il faut que quelque chose d'antérieur le suspende, & ce quelque chose ne peut être que la Dissonnance, ou le sentiment implicite de la Dissonnance. Autrement les deux Accords

étant également parfaits, on pourroit se reposer sur le premier; le second ne s'annonceroit point & ne seroit pas nécessaire. L'Accord formé sur le premier Son d'une *Cadence* doit donc toujours être dissonnant; c'est-à-dire, porter ou supposer une Dissonnance.

A l'égard du second, il peut être consonnant ou dissonnant, selon qu'on veut établir ou éluder le repos. S'il est consonnant, la *Cadence* est pleine; s'il est dissonnant la *Cadence* est évitée ou imitée.

On compte ordinairement quatre espèces de *Cadences*; sçavoir, *Cadence parfaite*, *Cadence imparfaite* ou *irrégulière*, *Cadence interrompue*, & *Cadence rompue*. Ce sont les dénominations que leur a donné M. Rameau, & dont on verra ci-après les raisons.

I. Toutes les fois qu'après un Accord de Septième la Basse-fondamentale descend de Quinte sur un Accord parfait, c'est une *Cadence parfaite* pleine, qui procède toujours d'une Dominante-tonique à la Tonique: mais si la *Cadence parfaite* est évitée par une Dissonnance ajoûtée à la seconde Note, on peut commencer une seconde *Cadence* en évitant la première sur cette seconde Note, éviter derechef cette seconde *Cadence* & en commencer une troisième sur la troisième Note; enfin continuer ainsi tant qu'on veut, en montant de Quarte ou descendant de Quinte sur toutes les cordes du Ton, & cela forme une succession de *Cadences parfaites évitées*. Dans cette succession, qui est sans contredit la plus harmonique, deux Parties, savoir, celles qui font la Septième & la Quinte, descendent sur la Tierce & l'Octave de l'Accord suivant, tandis que deux autres Parties, savoir, celles qui font la Tierce & l'Octave restent pour faire, à leur tour, la Septième & la Quinte, & descendent ensuite alternativement avec les deux autres. Ainsi une telle succession donne une harmonie descendante. Elle ne doit jamais s'arrêter qu'à une Dominante-tonique pour tomber ensuite sur la Tonique par une *Cadence* pleine. *Planche* A. *Fig.* 1.

II. Si la Basse-fondamentale, au lieu de descendre de Quinte après un Accord de Septième, descend seulement de Tierce, la *Cadence* s'appelle *interrompue*: celle-ci ne peut jamais être pleine, mais il faut nécessairement que la seconde Note de cette *Cadence* porte un autre Accord dissonnant. On peut de même continuer à descendre de Tierce ou monter de Sixte par des Accords de Septième; ce qui fait une deuxième

ſucceſſion de *Cadences* évitées, mais bien moins parfaite que la précédente : car la Septième, qui ſe ſauve ſur la Tierce dans la *Cadence parfaite*, ſe ſauve ici ſur l'Octave, ce qui rend moins d'Harmonie & fait même ſous-entendre deux Octaves ; de ſorte que pour les éviter, il faut retrancher la Diſſonnance ou renverſer l'Harmonie.

Puiſque la *Cadence interrompue* ne peut jamais être pleine, il s'enſuit qu'une phraſe ne peut finir par elle ; mais il faut recourir à la *Cadence parfaite* pour faire entendre l'Accord dominant. *Fig.* 2.

La *Cadence interrompue* forme encore, par ſa ſucceſſion, une Harmonie deſcendante ; mais il n'y a qu'un ſeul Son qui deſcende. Les trois autres reſtent en place pour deſcendre, chacun à ſon tour, dans une marche ſemblable. *Même Figure.*

Quelques-uns prennent mal-à-propos pour une *Cadence interrompue* un renverſement de la *Cadence parfaite*, où la Baſſe, après un Accord de Septième, deſcend de Tierce portant un Accord de Sixte : mais chacun voit qu'une telle marche, n'étant point fondamentale, ne peut conſtituer une *Cadence* particulière.

III. *Cadence rompue* eſt celle où la Baſſe-fondamentale, au lieu de monter de Quarte après un Accord de ſeptième, comme dans la *Cadence parfaite*, monte ſeulement d'un degré. Cette *Cadence* s'évite le plus ſouvent par une Septième ſur la ſeconde Note. Il eſt certain qu'on ne peut la faire pleine que par licence, car alors il y a néceſſairement défaut de liaiſon. Voyez *Fig.* 3,

Une ſucceſſion de *Cadences rompues* évitées eſt encore deſcendante; trois Sons y deſcendent & l'Octave reſte ſeule pour préparer la Diſſonnance ; mais une telle ſucceſſion eſt dure, mal modulée, & ſe pratique rarement.

IV. Quand la Baſſe deſcend, par un Intervalle de Quinte, de la Dominante ſur la Tonique, c'eſt, comme je l'ai dit, un Acte de *Cadence parfaite*. Si au contraire la Baſſe monte par Quinte de la Tonique à la Dominante, c'eſt un Acte de *Cadence irregulière* ou *imparfaite*. Pour l'annoncer on ajoûte une Sixte majeure à l'Accord de la Tonique ; d'où cet Accord prend le nom de *Sixte-ajoûtée*. (Voyez Accord.) Cette Sixte qui fait diſſonnance ſur la Quinte, eſt auſſi traitée comme Diſſonnance ſur la Baſſe-fondamentale, &, comme

telle, obligée de se sauver en montant diatoniquement sur la Tierce de l'Accord suivant.

La *Cadence imparfaite* forme une opposition presque entière à la *Cadence parfaite.* Dans le premier Accord de l'une & de l'autre on divise la Quarte qui se trouve entre la Quinte & l'Octave par une Dissonnance qui y produit une nouvelle Tierce, & cette Dissonnance doit aller se résoudre sur l'Accord suivant, par une marche fondamentale de Quinte. Voilà ce que ces deux *Cadences* ont de commun : voici maintenant ce qu'elles ont d'opposé.

Dans la *Cadence parfaite*, le Son ajoûté se prend au haut de l'Intervalle de Quarte, auprès de l'Octave, formant Tierce avec la Quinte, & produit une Dissonnance mineure qui se sauve en descendant ; tandis que la Basse-fondamentale monte de Quarte & descend de Quinte de la Dominante à la Tonique, pour établir un repos parfait. Dans la *Cadence imparfaite*, le Son ajoûté se prend au bas de l'Intervalle de Quarte auprès de la Quinte, & formant Tierce avec l'Octave il produit une Dissonnance majeure qui se sauve en montant, tandis que la Basse-fondamentale descend de Quarte ou monte de Quinte de la Tonique à la Dominante pour établir un repos imparfait.

M. Rameau, qui a le premier parlé de cette *Cadence*, & qui en admet plusieurs renversemens, nous défend, dans son *Traité de l'Harmonie, page* 117, d'admettre celui où le Son ajoûté est au grave portant un Accord de Septième, & cela, par une raison peu solide dont j'ai parlé au mot *Accord*. Il a pris cet Accord de Septième pour fondamental; de sorte qu'il fait sauver une Septième par une autre Septième, une Dissonnance par une Dissonnance pareille, par un mouvement semblable sur la Basse-fondamentale. Si une telle manière de traiter les Dissonnances pouvoit se tolérer, il faudroit se boucher les oreilles & jetter les règles au feu. Mais l'Harmonie sous laquelle cet Auteur a mis une si étrange Basse-fondamentale, est visiblement renversée d'une *Cadence imparfaite*, évitée par une Septième ajoûtée sur la seconde Note. (Voyez *Pl. A. Fig.* 4.) Et cela est si vrai, que la Basse-continue qui frappe la Dissonnance, est nécessairement obligée de

monter

monter diatoniquement pour la sauver, sans quoi le passage ne vaudroit rien. J'avoue que dans le même ouvrage, *page* 272, M. Rameau donne un exemple semblable avec la vraie Basse-fondamentale, mais puisqu'il improuve, en termes formels, le renversement qui résulte de cette Basse, un tel passage ne sert qu'à montrer dans son Livre une contradiction de plus; &, bien que dans un ouvrage postérieur, (*Génér. Harmon. p.* 186), le même Auteur semble reconnoître le vrai fondement de ce passage, il en parle si obscurément, & dit encore si nettement que la Septieme est sauvée par une autre, qu'on voit bien qu'il ne fait ici qu'entrevoir, & qu'au fond il n'a pas changé d'opinion: de sorte qu'on est en droit de rétorquer contre lui le reproche qu'il fait à Masson de n'avoir pas su voir la *Cadence imparfaite* dans un de ses Renversemens.

La même *Cadence imparfaite* se prend encore de la sous-Dominante à la Tonique. On peut aussi l'éviter & lui donner, de cette maniere, une succession de plusieurs Notes, dont les Accords formeront une Harmonie ascendante, dans laquelle la Sixte & l'Octave montent sur la Tierce & la Quinte de l'Accord, tandis que la Tierce & la Quinte restent pour faire l'Octave & préparer la Sixte.

Nul Auteur, que je sache, n'a parlé, jusqu'à M. Rameau de cette ascension harmonique; lui-même ne la fait qu'entrevoir, & il est vrai qu'on ne pourroit ni pratiquer une longue suite de pareilles *Cadences*, à cause des Sixtes majeures qui éloigneroient la Modulation, ni même en remplir, sans précaution, toute l'Harmonie.

Après avoir exposé les Regles & la constitution des diverses *Cadences*, passons aux raisons que M. d'Alembert donne, d'après M. Rameau, de leurs dénominations.

La *Cadence parfaite* consiste dans une marche de Quinte en descendant; & au contraire, l'*imparfaite* consiste dans une marche de Quinte en montant: en voici la raison. Quand je dis, *ut sol*, *sol* est déjà renfermé dans l'*ut*, puisque tout Son, comme *ut*, porte avec lui sa douzieme, dont sa Quinte *sol* est l'Octave: ainsi, quand on va d'*ut* à *sol*, c'est le Son générateur qui passe à son produit, de maniere pourtant que l'oreille desire toujours de revenir à ce premier générateur; au contraire, quand on dit *sol ut*, c'est le produit qui retourne au générateur; l'oreille est satisfaite & ne desire plus rien. De plus, dans cette

marche *sol ut*, le *sol* se fait encore entendre dans *ut* : ainsi, l'oreille entend à la fois le générateur & son produit ; au lieu que dans la marche *ut sol*, l'oreille qui, dans le premier Son, avoit entendu *ut* & *sol*, n'entend plus, dans le second, que *sol* sans *ut*. Ainsi le repos ou la *Cadence* de *sol* à *ut* a plus de perfection que la *Cadence* ou le repos d'*ut* à *sol*.

Il semble, continue M. d'Alembert, que dans les Principes de M. Rameau on peut encore expliquer l'effet de la *Cadence rompue* & de la *Cadence interrompue*. Imaginons, pour cet effet, qu'après un Accord de Septième, *sol si re fa*, on monte diatoniquement par une *Cadence rompue* à l'Accord *la ut mi sol* ; il est visible que cet Accord est renversé de l'Accord de sous-Dominante *ut mi sol la* : ainsi la marche de *Cadence rompue* équivaut à cette succession *sol si re fa*, *ut mi sol la*, qui n'est autre chose qu'une *Cadence parfaite*, dans laquelle *ut*, au lieu d'être traitée comme Tonique, est rendue sous-Dominante. Or toute Tonique, dit M. d'Alembert, peut toujours être rendue sous-Dominante, en changeant de Mode ; j'ajouterai qu'elle peut même porter l'Accord de Sixte-ajoûtée, sans en changer.

A l'égard de la *Cadence interrompue*, qui consiste à descendre d'une Dominante sur une autre par l'Intervalle de Tierce en cette sorte, *sol si re fa*, *mi sol si re*, il semble qu'on peut encore l'expliquer. En effet, le second Accord *mi sol si re* est renversé de l'Accord de sous-Dominante *sol si re mi* : ainsi la *Cadence interrompue* équivaut à cette succession, *sol si re fa*, *sol si re mi*, où la Note *sol*, après avoir été traitée comme Dominante, est rendue sous-Dominante en changeant de Mode ; ce qui est permis & dépend du Compositeur.

Ces explications sont ingénieuses & montrent quel usage on peut faire du Double-emploi dans les passages qui semblent s'y rapporter le moins. Cependant l'intention de M. d'Alembert n'est sûrement pas qu'on s'en serve réellement dans ceux-ci pour la pratique, mais seulement pour l'intelligence du Renversement. Par exemple, le Double-emploi de la *Cadence interrompue* sauveroit la Dissonnance *fa* par la Dissonnance *mi*, ce qui est contraire aux règles, à l'esprit des règles, & sur-tout au jugement de l'oreille : car dans la sensation du second Accord, *sol si re mi*, à la suite du premier *sol si re fa*, l'oreille s'obs-

tine plutôt à rejetter le *re* du nombre des Conſonnances, que d'admettre le *mi* pour Diſſonnant. En général, les Commençans doivent ſavoir que le Double emploi peut être admis ſur un Accord de ſeptiéme à la ſuite d'un Accord conſonnant ; mais que ſi tôt qu'un Accord de ſeptiéme en ſuit un ſemblable, le Double emploi ne peut avoir lieu. Il eſt bon qu'ils ſachent encore qu'on ne doit changer de Ton par nul autre Accord diſſonnant que le ſenſible ; d'où il ſuit que dans la *Cadence rompue* on ne peut ſuppoſer aucun changement de Ton.

Il y a une autre eſpèce de *Cadence* que les Muſiciens ne regardent point comme telle, & qui, ſelon la définition, en eſt pourtant une véritable : c'eſt le paſſage de l'Accord de Septieme diminuée ſur la Note ſenſible à l'Accord de la Tonique. Dans ce paſſage, il ne ſe trouve aucune *liaiſon harmonique*, & c'eſt le ſecond exemple de ce défaut dans ce qu'on appelle *Cadence*. On pourroit regarder les tranſitions enharmoniques, comme des manières d'éviter cette même *Cadence*, de même qu'on évite la *Cadence parfaite* d'une Dominante à ſa Tonique par une tranſition chromatique : mais je me borne à expliquer ici les dénominations établies.

CADENCE eſt, en terme de Chant, ce battement de goſier que les Italiens appellent *Trillo*, que nous appellons autrement *Tremblement*, & qui ſe fait ordinairement ſur la pénultieme Note d'une phraſe Muſicale, d'où, ſans doute, il a pris le nom de *Cadence*. On dit : *Cette Actrice a une belle* Cadence ; *ce Chanteur bat mal la* Cadence, &c.

Il y a deux ſortes de *Cadences* : l'une eſt la *Cadence pleine*. Elle conſiſte à ne commencer le battement de voix qu'après en avoir appuyé la Note ſupérieure ; l'autre s'appelle *Cadence briſée*, & l'on y fait le battement de voix ſans aucune préparation. Voyez l'exemple de l'une & de l'autre, *Pl. B. Fig.* 13.

CADENCE, (la) eſt une qualité de la bonne Muſique, qui donne à ceux qui l'exécutent ou qui l'écoutent, un ſentiment vif de la Meſure, en ſorte qu'ils la marquent & la ſentent tomber à propos, ſans qu'ils y penſent & comme par inſtinct. Cette qualité eſt ſur-tout requiſe dans les Airs à danſer. *Ce Menuet marque bien la* Cadence, *cette Chaconne manque de* Cadence. La *Cadence*, en ce ſens, étant une qua-

lité, porte ordinairement l'Article défini *la*, au lieu que la *Cadence* harmonique porte, comme individuelle, l'Article numérique. *Une* Cadence *parfaite*. *Trois* Cadences *évitées*, &c.

Cadence signifie encore la conformité des pas du Danſeur avec la Meſure marquée par l'Inſtrument. *Il ſort de* Cadence ; *il eſt bien en* Cadence. Mais il faut obſerver que la *Cadence* ne ſe marque pas toujours comme ſe bat la Meſure. Ainſi, le Maitre de Muſique marque le mouvement du Menuet en frappant au commencement de chaque Meſure ; au lieu que le Maitre à danſer ne bat que de deux en deux Meſures, parce qu'il en faut autant pour former les quatre pas du Menuet.

CADENCÉ. *adj*. Une Muſique bien *Cadencée* eſt celle où la Cadence eſt ſenſible, où le Rhythme & l'Harmonie concourent le plus parfaitement qu'il eſt poſſible à faire ſentir le mouvement. Car le choix des Accords n'eſt pas indifférent pour marquer les Tems de la Meſure, & l'on ne doit pas pratiquer indifféremment la même Harmonie ſur le Frappé & ſur le Levé. De même il ne ſuffit pas de partager les Meſures en valeurs égales, pour en faire ſentir les retours égaux ; mais le Rhythme ne dépend pas moins de l'Accent qu'on donne à la Mélodie que des valeurs qu'on donne aux Notes ; car on peut avoir des Tems très-égaux en valeurs, & toutefois très-mal *Cadencés* ; ce n'eſt pas aſſez que l'égalité y ſoit, il faut encore qu'on la ſente.

CADENZA. *ſ. f.* Mot Italien, par lequel on indique un Point d'Orgue non écrit, & que l'Auteur laiſſe à la volonté de celui qui exécute la Partie principale, à fin qu'il y faſſe, relativement au caractère de l'Air, les paſſages les plus convenables à ſa Voix, à ſon Inſtrument, ou à ſon gout.

Ce Point d'Orgue s'appelle *Cadenza*, parce qu'il ſe fait ordinairemen ſur la première Note d'une Cadence finale, & il s'appelle auſſi *Arbitrio*, à cauſe de la liberté qu'on y laiſſe à l'Exécutant de ſe livrer à ſes idées, & de ſuivre ſon propre goût. La Muſique Françoiſe, ſurtout la vocale, qui eſt extrêmement ſervile, ne laiſſe au Chanteur aucune pareille liberté, dont même il ſeroit fort embarraſſé de faire uſage.

CANARDER. *v. n.* C'eſt, en jouant du Hautbois, tirer un Son naſillard & rauque, approchant du cri du Canard : c'eſt ce qui arrive aux

Commençans, & ſur-tout dans le bas, pour ne pas ſerrer aſſez l'anche des levres. Il eſt auſſi très-ordinaire à ceux qui chantent la Haute-Contre de *Canarder*; parce que la Haute-Contre eſt une Voix factice & forcée, qui ſe ſent toujours de la contrainte avec laquelle elle ſort.

CANARIE. *ſ. f.* Eſpece de Gigue dont l'Air eſt d'un mouvement encore plus vif que celui de la Gigue ordinaire : c'eſt pourquoi l'on le marque quelquefois par $\frac{6}{8}$. Cette Danſe n'eſt plus en uſage aujourd'hui. (Voyez GIGUE.)

CANEVAS. *ſ. m.* C'eſt ainſi qu'on appelle à l'Opera de Paris des paroles que le Muſicien ajuſte aux Notes d'un Air à parodier. Sur ces paroles, qui ne ſignifient rien, le Poete en ajuſte d'autres qui ne ſignifient pas grand'choſe, où l'on ne trouve pour l'ordinaire pas plus d'eſprit que de ſens, où la Proſodie Françoiſe eſt ridiculement eſtropiée, & qu'on appelle encore, avec grande raiſon, des *Canevas*.

CANON. *ſ. m.* C'étoit dans la Muſique ancienne une règle ou méthode pour déterminer les rapports des Intervalles. L'on donnoit auſſi le nom de *Canon* à l'Inſtrument par lequel on trouvoit ces rapports, & Ptolomée a donné le même nom au Livre que nous avons de lui ſur les rapports de tous les Intervalles harmoniques. En général on appelloit *Sectio Canonis*, la diviſion du Monocorde par tous ces Intervalles, & *Canon univerſalis*, le Monocorde ainſi diviſé, ou la Table qui le repréſentoit. (Voyez MONOCORDE.)

CANON, en Muſique moderne, eſt une ſorte de Fugue qu'on appelle *perpétuelle*, parce que les Parties, partant l'une après l'autre, répetent ſans ceſſe le même Chant.

Autrefois, dit Zarlin, on mettoit à la tête des Fugues perpétuelles, qu'il appelle *Fughe in conſeguenza*, certains avertiſſemens qui marquoient comment il falloit chanter ces ſortes de Fugues, & ces avertiſſemens étant proprement les regles de ces Fugues, s'intituloient *Canoni*, regles, *Canons*. De-là prenant le titre pour la choſe, on a, par métonymie, nommé *Canon*, cette eſpèce de Fugue.

Les *Canons* les plus aiſés à faire & les plus communs, ſe prennent à l'Uniſſon ou à l'Octave; c'eſt-à-dire, que chaque Partie répete ſur le même ton le Chant de celle qui la précède. Pour compoſer cette eſpèce de *Canon*, il ne faut qu'imaginer un Chant à ſon gré; y ajouter

en Partition, autant de Parties qu'on veut, à voix égales; puis, de toutes ces Parties chantées successivement, former un seul Air; tâchant que cette succession produise un tout agréable, soit dans l'Harmonie, soit dans le Chant.

Pour exécuter un tel *Canon*, celui qui doit chanter le premier, part seul, chantant de suite l'Air entier, & le recommençant aussi-tôt sans interrompre la Mesure. Dès que celui ci a fini le premier couplet, qui doit servir de sujet perpétuel, & sur lequel le *Canon* entier a été composé, le second entre, & commence ce même premier couplet, tandis que le premier entré, poursuit le second: les autres partent de même successivement, dès que celui qui les précède est à la fin du même premier couplet: en recommençant ainsi, sans cesse, on ne trouve jamais de fin générale, & l'on poursuit le *Canon* aussi long-tems qu'on veut.

L'on peut encore prendre une Fugue perpétuelle à la Quinte, ou à la Quarte; c'est-à-dire, que chaque Partie répétera le Chant de la précédente, une Quinte ou une Quarte plus haut ou plus bas. Il faut alors que le *Canon* soit imaginé tout entier, *di prima intenzione*, comme disent les Italiens, & que l'on ajoûte des Bémols ou des Dièses aux Notes, dont les degrés naturels ne rendroient pas exactement, à la Quinte ou à la Quarte, le Chant de la Partie précédente. On ne doit avoir égard ici à aucune modulation; mais seulement à l'identité du Chant, ce qui rend la composition du *Canon* plus difficile; car à chaque fois qu'une Partie reprend la Fugue, elle entre dans un nouveau Ton; elle en change presque à chaque Note, & qui pis est, nulle Partie ne se trouve à la fois dans le même Ton qu'une autre, ce qui fait que ces sortes de *Canons*, d'ailleurs peu faciles à suivre, ne font jamais un effet agréable, quelque bonne qu'en soit l'Harmonie, & quelque bien chantés qu'ils soient.

Il y a une troisième sorte de *Canons* très-rares, tant à cause de l'excessive difficulté, que parce qu'ordinairement dénués d'agrémens, ils n'ont d'autre mérite que d'avoir coûté beaucoup de peine à faire. C'est ce qu'on pourroit appeller *double Canon renversé*, tant par l'inversion qu'on y met, dans le Chant des Parties, que par celle qui se trouve entre les Parties mêmes, en les chantant. Il y a un tel artifice dans cette espèce de *Canons*, que, soit qu'on chante les Parties dans l'or-

dre naturel, soit qu'on renverse le papier pour les chanter dans un ordre rétrograde, en sorte que l'on commence par la fin, & que la Basse devienne le Dessus, on a toujours une bonne Harmonie & un *Canon* régulier. (Voyez P. D. Fig. 11.) deux exemples de cette espece de *Canons* tirés de Bontempi, lequel donne aussi des regles pour les composer. Mais on trouvera le vrai principe de ces regles au mot SYSTEME dans l'exposition de celui de M. Tartini.

Pour faire un *Canon* dont l'Harmonie soit un peu variée, il faut que les Parties ne se suivent pas trop promptement, que l'une n'entre que long-temps après l'autre. Quand elles se suivent si rapidement, comme à la Pause ou demi Pause, on n'a pas le temps d'y faire passer plusieurs Accords, & le *Canon* ne peut manquer d'être monotone; mais c'est un moyen de faire, sans beaucoup de peine, des *Canons* à tant de Parties qu'on veut: car un *Canon* de quatre Mesures seulement, sera déja à huit Parties si elles se suivent à la demi-Pause, & à chaque Mesure qu'on ajoutera, l'on gagnera encore deux Parties.

L'Empereur Charles VI, qui étoit grand Musicien & composoit très-bien, se plaisoit beaucoup à faire & chanter des *Canons*. L'Italie est encore pleine de fort beaux *Canons* qui ont été faits pour ce Prince, par les meilleurs Maîtres de ce pays-là.

CANTABILE. Adjectif Italien, qui signifie *Chantable*, *commode à chanter.* Il se dit de tous les Chants dont, en quelque Mesure que ce soit, les Intervalles ne sont pas trop grands, ni les Notes trop précipitées; de sorte qu'on peut les chanter aisément sans forcer ni gêner la Voix. Le mot *Cantabile* passe aussi peu-à-peu dans l'usage François. On dit: *parlez-moi du* Cantabile; *un beau* Cantabile *me plait plus que tous vos Airs d'exécution.*

CANTATE. *s. f.* Sorte de petit Poëme Lyrique qui se chante avec des Accompagnemens, & qui, bien que fait pour la chambre, doit recevoir du Musicien, la chaleur & les graces de la Musique imitative & théâtrale. Les *Cantates* sont ordinairement composées de trois Récitatifs, & d'autant d'Airs. Celles qui sont en récit, & les Airs en maximes, sont toujours froides & mauvaises; le Musicien doit les rebuter. Les meilleures sont celles où, dans une situation vive & touchante le prin-

cipal personnage parle lui-même ; car nos *Cantates* sont communément à voix seule. Il y en a pourtant quelques unes à deux Voix en forme de Dialogue, & celles-là sont encore agréables, quand on y sait introduire de l'intérêt. Mais comme il faut toujours un peu d'échafaudage, pour faire une sorte d'exposition, & mettre l'auditeur au fait, ce n'est pas sans raison que les *Cantates* ont passé de Mode, & qu'on leur a substitué, même dans les Concerts, des Scènes d'Opera.

La Mode des *Cantates* nous est venue d'Italie, comme on le voit par leur nom qui est Italien, & c'est l'Italie aussi qui les a proscrites la première. Les *Cantates* qu'on y fait aujourd'hui, sont de véritables Pièces dramatiques à plusieurs Acteurs, qui ne diffèrent des Opera, qu'en ce que ceux-ci se représentent au Théâtre, & que les *Cantates* ne s'exécutent qu'en Concert : de sorte que la *Cantate* est sur un sujet profane, ce qu'est l'Oratorio sur un sujet sacré.

CANTATILLE. *s. f.* Diminutif de *Cantate*, n'est en effet qu'une Cantate fort courte, dont le sujet est lié par quelques vers de Récitatif, en deux ou trois Airs en Rondeau pour l'ordinaire, avec des Accompagnemens de Symphonie. Le genre de la *Cantatille* vaut moins encore que celui de la Cantate, auquel on l'a substitué parmi nous. Mais comme on n'y peut développer ni passions ni tableaux, & qu'elle n'est susceptible que de gentillesse, c'est une ressource pour les petits faiseurs de vers, & pour les Musiciens sans génie.

CANTIQUE. *s. m.* Hymne que l'on chante en l'honneur de la Divinité.

Les premiers & les plus anciens *Cantiques* furent composés à l'occasion de quelque évènement mémorable, & doivent être comptés entre les plus anciens monumens historiques.

Ces *Cantiques* étoient chantés par des Chœurs de Musique, & souvent accompagnés de danses, comme il paroît par l'Ecriture. La plus grande Pièce qu'elle nous offre, en ce genre, est le *Cantique* des *Cantiques*, Ouvrage attribué à Salomon, & que quelques Auteurs prétendent n'être que l'Épithalame de son mariage avec la fille du Roi d'Égypte. Mais les Théologiens montrent, sous cet emblême, l'union de Jésus-Christ & de l'Église. Le Sieur de Cahusac ne

voyoit,

voyoit, dans le *Cantique des Cantiques*, qu'un Opéra très-bien fait; les Scènes, les Récits, les Duo, les Chœurs, rien n'y manquoit, selon lui, & il ne doutoit pas même que cet Opéra n'eût été représenté.

Je ne sache pas qu'on ait conservé le nom de *Cantique* à aucun des chants de l'Eglise Romaine, si ce n'est le *Cantique* de Siméon, celui de Zacharie, & le *Magnificat* appellé le *Cantique* de la Vierge. Mais parmi nous on appelle *Cantique* tout ce qui se chante dans nos Temples, excepté les Pseaumes qui conservent leur nom.

Les Grecs donnoient encore le nom de *Cantiques* à certains Monologues passionnés de leurs Tragédies, qu'on chantoit sur le Mode Hypodorien, ou sur l'Hypophrygien; comme nous l'apprend Aristote au 19me de ses Problêmes.

CANTO. Ce mot Italien, écrit dans une Partition sur la Portée vuide du premier Violon, marque qu'il doit jouer à l'unisson sur la Partie chantante.

CAPRICE. *s. m.* Sorte de Pièce de Musique libre, dans laquelle l'Auteur, sans s'assujettir à aucun sujet, donne carrière à son génie & se livre à tout le feu de la Composition. Le *Caprice* de Rebel étoit estimé dans son tems. Aujourd'hui les *Caprices* de Locatelli donnent de l'exercice à nos Violons.

CARACTERES DE MUSIQUE. Ce sont les divers signes qu'on emploie pour représenter tous les Sons de la Mélodie, & toutes les valeurs des Tems & de la Mesure; de sorte qu'à l'aide de ces *Caractères* on puisse lire & exécuter la Musique exactement comme elle a été composée, & cette maniere d'écrire s'appelle *Noter*. (Voyez NOTES.)

Il n'y a que les Nations de l'Europe qui sachent écrire leur Musique. Quoique dans les autres parties du Monde chaque Peuple ait aussi la sienne, il ne paroît pas qu'aucun d'eux ait poussé ses recherches jusqu'à des *Caractères* pour la noter. Au moins est-il sûr que les Arabes ni les Chinois, les deux Peuples étrangers qui ont le plus cultivé les Lettres, n'ont, ni l'un ni l'autre, de pareils *Caractères*. A la vérité les Persans donnent des noms de Villes de leur pays ou des parties du corps

humain aux quarante-huit Sons de leur Musique. Ils disent, par exemple, pour donner l'intonation d'un Air : *Allez de cette Ville à celle-là* ; ou, *allez du doigt au coude.* Mais ils n'ont aucun signe propre pour exprimer, sur le papier ces mêmes Sons ; &, quant aux Chinois, on trouve dans le P. du Halde, qu'ils furent étrangement surpris de voir les Jésuites noter & lire sur cette même Note tous les Airs Chinois qu'on leur faisoit entendre.

Les anciens Grecs se servoient pour *Caractères* dans leur Musique, ainsi que dans leur Arithmétique, des lettres de leur Alphabet : mais au lieu de leur donner, dans la Musique, une valeur numéraire qui marquât les Intervalles, ils se contentoient de les employer comme Signes, les combinant en diverses manières, les mutilant, les accouplant, les couchant, les retournant différemment, selon les Genres & les Modes, comme on peut voir dans le Recueil d'Alypius. Les Latins les imitèrent, en se servant, à leur exemple, des lettres de l'Alphabet, & il nous en reste encore la lettre jointe au nom de chaque Note de notre Échelle diatonique & naturelle.

Gui Aretin imagina les Lignes, les Portées, les Signes particuliers qui nous sont demeurés sous le nom de *Notes*, & qui sont aujourd'hui la Langue Musicale & universelle de toute l'Europe. Comme ces derniers Signes, quoiqu'admis unanimement & perfectionnés depuis l'Aretin, ont encore de grands défauts, plusieurs ont tenté de leur substituer d'autres Notes : de ce nombre ont été Parran, Souhaitti, Sauveur, Dumas, & moi-même. Mais comme, au fond, tous ces systêmes, en corrigeant d'anciens défauts auxquels on est tout accoutumé, ne faisoient qu'en substituer d'autres dont l'habitude est encore à prendre ; je pense que le Public a très-sagement fait de laisser les choses comme elles sont, & de nous renvoyer, nous & nos systèmes, au pays des vaines spéculations.

CARRILLON. Sorte d'Air fait pour être exécuté par plusieurs Cloches accordées à différens Tons. Comme on fait plûtôt le *Carrillon* pour les Cloches que les Cloches pour le *Carrillon*, l'on n'y fait entrer qu'autant de Sons divers qu'il y a de Cloches. Il faut observer de plus, que tous leurs Sons ayant quelque permanence, chacun de ceux qu'on frappe doit faire

Harmonie avec celui qui le précède & avec celui qui le ſuit ; aſſujettiſſement qui, dans un mouvement gai, doit s'étendre à toute une Meſure & même au-delà, afin que les Sons qui durent enſemble ne diſſonnent point à l'oreille. Il y a beaucoup d'autres obſervations à faire pour compoſer un bon *Carillon*, & qui rendent ce travail plus pénible que ſatisfaiſant : car c'eſt toujours une ſotte Muſique que celle des Cloches, quand même tous les Sons en ſeroient exactement juſtes ; ce qui n'arrive jamais. On trouvera, (*Planche* A. *Fig.* 14.) l'exemple d'un *Carillon* conſonnant, compoſé pour être exécuté ſur une Pendule à neuf timbres, faite par M. Romilly, célèbre Horloger. On conçoit que l'extrême gêne à laquelle aſſujettiſſent le concours harmonique des Sons voiſins, & le petit nombre des timbres, ne permet guères de mettre du Chant dans un ſemblable Air.

CARTELLES. Grandes feuilles de peau d'âne préparées, ſur leſquelles on entaille les traits des Portées, pour pouvoir y noter tout ce qu'on veut en compoſant, & l'effacer enſuite avec une éponge ; l'autre côté qui n'a point de Portées peut ſervir à écrire & barbouiller, & s'efface de même, pourvu qu'on n'y laiſſe pas trop vieillir l'encre. Avec une *Cartelle* un Compoſiteur ſoigneux en a pour ſa vie, & épargne bien des rames de papier reglé : mais il y a ceci d'incommode, que la plume paſſant continuellement ſur les lignes entaillées, gratte & s'émouſſe facilement. Les *Cartelles* viennent toutes de Rome ou de Naples.

CASTRATO. *ſ. m.* Muſicien qu'on a privé, dans ſon enfance, des organes de la génération, pour lui conſerver la voix aiguë qui chante la Partie appellée *Deſſus* ou *Soprano*. Quelque peu de rapport qu'on apperçoive entre deux organes ſi différens, il eſt certain que la mutilation de l'un prévient & empêche dans l'autre cette mutation qui ſurvient aux hommes à l'âge nubile, & qui baiſſe tout-à-coup leur voix d'une Octave. Il ſe trouve, en Italie, des pères barbares qui, ſacrifiant la Nature à la fortune, livrent leurs enfans à cette opération, pour le plaiſir des gens voluptueux & cruels, qui oſent rechercher le Chant de ces malheureux. Laiſſons aux honnêtes Femmes des grandes Villes les ris modeſtes, l'air dédaigneux, & les propos plaiſans dont ils ſont l'éternel objet ; mais faiſons entendre, s'il ſe peut, la

voix de la pudeur & de l'humanité qui crie & s'élève contre cet infâme usage, & que les Princes qui l'encouragent par leurs recherches, rougissent une fois de nuire, en tant de façons, à la conservation de l'espèce humaine.

Au reste, l'avantage de la voix se compense dans les *Castrati* par beaucoup d'autres pertes. Ces hommes qui chantent si bien, mais sans chaleur & sans passions, sont, sur le Théâtre, les plus maussades Acteurs du monde; ils perdent leur voix de très-bonne heure & prennent un embonpoint dégoûtant. Ils parlent & prononcent plus mal que les vrais hommes, & il y a même des lettres telles que l'*r*, qu'ils ne peuvent point prononcer du tout.

Quoique le mot *Castrato* ne puisse offenser les plus délicates oreilles, il n'en est pas de même de son synonyme François. Preuve évidente que ce qui rend les mots indécens ou deshonnêtes dépend moins des idées qu'on leur attache, que de l'usage de la bonne compagnie, qui les tolère ou les proscrit à son gré.

On pourroit dire, cependant, que le mot Italien s'admet comme représentant une profession, au lieu que le mot François ne représente que la privation qui y est jointe.

CATABAUCALÉSE. Chanson des Nourrices chez les Anciens. (Voyez CHANSON.)

CATACOUSTIQUE. *s. f.* Science qui a pour objet les Sons réfléchis, ou cette partie de l'Acoustique qui considere les propriétés des Échos. Ainsi la *Catacoustique* est à l'Acoustique ce que la Catoptrique est à l'Optique.

CATAPHONIQUE. *s. f.* Science des Sons réfléchis qu'on appelle aussi *Catacoustique*. (Voyez l'*Article précédent*.)

CAVATINE. *s. f.* Sorte d'Air pour l'ordinaire assez court, qui n'a ni Reprise, ni seconde Partie, & qui se trouve souvent dans des Récitatifs obligés. Ce changement subit du Récitatif au Chant mesuré, & le retour inattendu du Chant mesuré au Récitatif, produisent un effet admirable dans les grandes expressions, comme sont toujours celles du Récitatif obligé.

Le mot *Cavatina* est Italien, & quoique je ne veuille pas, comme

Broſſard, expliquer dans un Dictionnaire François tous les mots techniques Italiens, ſur-tout lorſque ces mots ont des ſynonymes dans notre Langue ; je me crois pourtant obligé d'expliquer ceux de ces mêmes mots, qu'on emploie dans la Muſique notée ; parce qu'en exécutant cette Muſique, il convient d'entendre les termes qui s'y trouvent, & que l'Auteur n'y a pas mis pour rien.

CENTONISER. *v. n.* Terme de Plain-Chant. C'eſt compoſer un Chant de traits recueillis & arrangés pour la Mélodie qu'on a en vue. Cette manière de compoſer n'eſt pas de l'invention des Symphoniaſtes modernes ; puiſque, ſelon l'Abbé le Beuf, Saint Grégoire lui-même a *Centoniſé*.

CHACONNE *ſ. f.* Sorte de Pièce de Muſique faite pour la Danſe, dont la Meſure eſt bien marquée & le Mouvement modéré. Autrefois il y avoit des *Chaconnes* à deux tems & à trois ; mais on n'en fait plus qu'à trois. Ce ſont, pour l'ordinaire, des Chants qu'on appelle Couplets, compoſés & variés en diverſes manières ; ſur une Baſſe-contrainte, de quatre en quatre Meſures, commençant preſque toujours par le ſecond tems pour prévenir l'interruption. On s'eſt affranchi peu à-peu de cette contrainte de la Baſſe, & l'on n'y a preſque plus aucun égard.

La beauté de la *Chaconne* conſiſte à trouver des Chants qui marquent bien le Mouvement, & comme elle eſt ſouvent fort longue, à varier tellement les Couplets qu'ils contraſtent bien enſemble ; & qu'ils réveillent ſans ceſſe l'attention de l'auditeur. Pour cela, on paſſe & repaſſe à volonté du Majeur au Mineur, ſans quitter pourtant beaucoup le Ton principal, & du grave au gai, ou du tendre au vif, ſans preſſer ni ralentir jamais la Meſure.

La *Chaconne* eſt née en Italie, & elle y étoit autrefois fort en uſage, de même qu'en Eſpagne. On ne la connoît plus aujourd'hui qu'en France dans nos Opera.

CHANSON. Eſpèce de petit Poëme lyrique fort court, qui roule ordinairement ſur des ſujets agréables, auquel on ajoute un Air pour être chanté dans des occaſions familières, comme à table, avec ſes amis, avec ſa maîtreſſe, & même ſeul, pour éloigner, quelques inſtans l'ennui ſi l'on eſt riche ; & pour ſupporter plus doucement la miſère & le travail, ſi l'on eſt pauvre.

L'usage des *Chansons* semble être une suite naturelle de celui de la parole, & n'est en effet pas moins général; car par-tout où l'on parle, on chante. Il n'a fallu, pour les imaginer, que déployer ses organes, donner un tour agréable aux idées dont on aimoit à s'occuper, & fortifier par l'expression dont la voix est capable, le sentiment qu'on vouloit rendre, ou l'image qu'on vouloit peindre. Aussi les anciens n'avoient-ils point encore l'art d'écrire qu'ils avoient déja des *Chansons*. Leurs Loix & leurs histoires, les louanges des Dieux & des Héros, furent chantées avant d'être écrites. Et de-là vient, selon Aristote, que le même nom Grec fut donné aux Loix & aux *Chansons*.

Toute la Poësie lyrique n'étoit proprement que des *Chansons*; mais je dois me borner ici à parler de celle qui portoit plus particulièrement ce nom, & qui en avoit mieux le caractère selon nos idées.

Commençons par les Airs de table. Dans les premiers tems, dit M. de la Nauze, tous les Convives, au rapport de Dicéarque, de Plutarque & d'Artémon, chantoient ensemble, & d'une seule voix, les louanges de la Divinité. Ainsi ces *Chansons* étoient de véritables Péans ou Cantiques sacrés. Les Dieux n'étoient point pour eux des trouble-fêtes; & ils ne dédaignoient pas de les admettre dans leurs plaisirs.

Dans la suite les Convives chantoient successivement, chacun à son tour, tenant une branche de Myrthe, qui passoit de la main de celui qui venoit de chanter, à celui qui chantoit après lui. Enfin quand la Musique se perfectionna dans la Grèce, & qu'on employa la Lyre dans les festins, il n'y eut plus, disent les Auteurs déja cités, que les habiles gens qui sussent en état de chanter à table; du moins en s'accompagnant de la Lyre. Les autres, contraints de s'en tenir à la branche de Myrthe, donnèrent lieu à un proverbe Grec, par lequel on disoit qu'un homme chantoit au Myrthe, quand on vouloit le taxer d'ignorance.

Ces *Chansons* accompagnées de la Lyre, & dont Terpandre fut l'inventeur, s'appellent *Scolies*, mot qui signifie *oblique* ou *tortueux*, pour marquer, selon Plutarque, la difficulté de la *Chanson*; ou comme le veut Artémon, la situation irrégulière de ceux qui chantoient: car comme il falloit être habile pour chanter ainsi, chacun ne chantoit pas à son rang; mais seulement ceux qui savoient la Musique, lesquels se trouvoient dispersés çà & là, & placés obliquement l'un par rapport à l'autre.

Les Sujets des Scolies se tiroient non-seulement de l'amour & du vin, ou du plaisir en général, comme aujourd'hui ; mais encore de l'histoire, de la guerre, & même de la morale. Telle est la *Chanson* d'Aristote sur la mort d'Hermias son ami & son allié, laquelle fit accuser son Auteur d'impiété.

» O vertu, qui, malgré les difficultés que vous présentez aux foibles » mortels, êtes l'objet charmant de leurs recherches! Vertu pure & » aimable! ce fut toujours aux Grecs un destin digne d'envie de mou- » rir pour vous, & de souffrir avec constance les maux les plus affreux. » Telles sont les semences d'immortalité que vous répandez dans tous » les cœurs. Les fruits en sont plus précieux que l'or, que l'amitié des » parens, que le sommeil le plus tranquille. Pour vous le divin Hercule » & les fils de Leda supportèrent mille travaux, & le succès de leurs » exploits annonça votre puissance. C'est par amour pour vous qu'Achille » & Ajax descendirent dans l'Empire de Pluton, & c'est en vue de » votre céleste beauté, que le Prince d'Atarne s'est aussi privé de la » lumière du Soleil. Prince à jamais célèbre par ses actions; les filles » de Mémoire chanteront sa gloire toutes les fois qu'elles chanteront » le culte de Jupiter Hospitalier, & le prix d'une amitié durable & » sincere.

Toutes leurs *Chansons* morales n'étoient pas si graves que celle-là. En voici une d'un goût différent, tirée d'Athénée.

» Le premier de tous les biens est la santé, le second la beauté, le » troisième les richesses amassées sans fraude, & le quatrième la jeunesse » qu'on passe avec ses amis.

Quant aux Scolies qui roulent sur l'amour & le vin, on en peut juger par les soixante & dix Odes d'Anacréon, qui nous restent. Mais dans ces sortes de *Chansons* mêmes, on voyoit encore briller cet amour de la Patrie & de la liberté dont tous les Grecs étoient transportés.

» Du vin & de la santé «, dit une de ces *Chansons*, » pour ma » Clitagora & pour moi, avec le secours des Thessaliens«. C'est qu'outre que Clitagora étoit Thessalienne, les Athéniens avoient autrefois reçû du secours des Thessaliens, contre la tyrannie des Pisistratides.

Ils avoient aussi des *Chansons* pour les diverses professions. Telles étoient les *Chansons* des Bergers, dont une espèce appellée *Bucoliasme*.

étoit le véritable Chant de ceux qui conduisoient le bétail ; & l'autre, qui est proprement la *Pastorale*, en étoit l'agréable imitation : la *Chanson* des Moissonneurs, appellée *le Lytierse*, du nom d'un fils de Midas, qui s'occupoit par goût à faire la moisson : la *Chanson* des Meûniers appellée *Hymée*, ou *Epiaulie* ; comme celle-ci tirée de Plutarque ; *Moulez, moulez, moulez : car Pittacus qui règne dans l'auguste Mitylène, aime à moudre* ; parceque Pittacus étoit grand mangeur : la *Chanson* des Tisserands, qui s'appelloit *Eline* : la *Chanson Yule* des Ouvriers en laine : celle des Nourrices, qui s'appelloit *Catabaucalèse* ou *Nunnie* : la *Chanson* des Amans, appellée *Nomion* : celle des femmes, appellée *Calyce* ; *Harpalice*, celle des filles. Ces deux dernières, attendu le sexe, étoient aussi des *Chansons* d'amour.

Pour des occasions particulières, ils avoient la *Chanson* des noces, qui s'appelloit *Hyménée*, *Epithalame* : la *Chanson* de *Datis*, pour des occasions joyeuses : les lamentations, l'*Ialème* & le *Linos* pour des occasions funèbres & tristes. Ce *Linos* se chantoit aussi chez les Egyptiens, & s'appelloit par eux *Maneros*, du nom d'un de leurs Princes, au deuil duquel il avoit été chanté. Par un passage d'Euripide, cité par Athénée, on voit que le *Linos* pouvoit aussi marquer la joie.

Enfin, il y avoit encore des Hymnes ou *Chansons* en l'honneur des Dieux & des Héros. Telles étoient les *Iules* de Cerès & Proserpine, la *Philelie* d'Apollon, les *Upinges* de Diane, &c.

Ce genre passa des Grecs aux Latins, & plusieurs Odes d'Horace, sont des *Chansons* galantes ou bachiques. Mais cette Nation, plus guerrière que sensuelle, fit, durant très-long-tems, un médiocre usage de la Musique & des *Chansons*, & n'a jamais approché, sur ce point, des graces de la volupté Grecque. Il paroît que le Chant resta toujours rude & grossier chez les Romains. Ce qu'ils chantoient aux noces, étoit plutôt des clameurs que des *Chansons*, & il n'est guère à présumer que les *Chansons* satyriques des Soldats, aux triomphes de leurs Généraux, eussent une Mélodie fort agréable.

Les Modernes ont aussi leurs *Chansons* de différentes espèces, selon le génie & le goût de chaque Nation. Mais les François l'emportent sur toute l'Europe, dans l'art de les composer, sinon pour le tour & la Mélodie des Airs, au moins pour le sel, la grace & la finesse des paroles ;

roles ; quoique pour l'ordinaire l'esprit & la satyre s'y montrent bien mieux encore que le sentiment & la volupté. Ils se sont plus à cet amusement & y ont excellé dans tous les tems, témoin les anciens Troubadours. Cet heureux peuple est toujours gai, tournant tout en plaisanterie : les femmes y sont fort galantes, les hommes fort dissipés, & le pays produit d'excellent vin ; le moyen de n'y pas chanter sans cesse ? Nous avons encore d'anciennes *Chansons* de Thibault, Comte de Champagne, l'homme le plus galant de son siecle, mises en Musique par Guillaume de Machault. Marot en fit beaucoup qui nous restent, & grace aux Airs d'Orlande & de Claudin, nous en avons aussi plusieurs de la Pleyade de Charles IX. Je ne parlerai point des *Chansons* plus modernes, par lesquelles les Musiciens Lambert, du Boullet, la Garde & autres, ont acquis un nom, & dont on trouve autant de Poetes, qu'il y a de gens de plaisir parmi le Peuple du monde qui s'y livre le plus, quoique non pas tous aussi célèbres que le Comte de Coulange & l'Abbé de Lattaignant. La Provence & le Languedoc n'ont point non plus dégénéré de leur premier talent. On voit toujours regner dans ces Provinces un air de gaieté qui porte sans cesse leurs habitans au Chant & à la Danse. Un Provençal menace, dit-on, son ennemi d'une *Chanson*, comme un Italien menaceroit le sien d'un coup de stilet ; chacun a ses armes. Les autres Pays ont aussi leurs Provinces Chansonnières ; en Angleterre c'est l'Ecosse, en Italie c'est Venise. (Voyez BARCAROLLES.)

Nos *Chansons* sont de plusieurs sortes ; mais en général elles roulent ou sur l'amour, ou sur le vin, ou sur la satyre. Les *Chansons* d'amour sont ; les Airs tendres qu'on appelle encore Airs sérieux ; les Romances dont le caractère est d'émouvoir l'ame insensiblement par le récit tendre & naïf de quelque histoire amoureuse & tragique, les *Chansons* pastorales & rustiques, dont plusieurs sont faites pour danser ; comme les Musettes, les Gavottes, les Branles, &c.

Les *Chansons* à boire sont assez communément des Airs de Basse ou des Rondes de table : c'est avec beaucoup de raison qu'on en fait peu pour les Dessus ; car il n'y a pas une idée de débauche plus crapuleuse & plus vile que celle d'une femme ivre.

A l'égard des *Chansons* satyriques, elles sont comprises sous le nom

de Vaudevilles, & lancent indifféremment leurs traits sur le vice & sur la vertu, en les rendant également ridicules ; ce qui doit proscrire le Vaudeville de la bouche des gens de bien.

Nous avons encore une espèce de *Chanson* qu'on appelle Parodie. Ce sont des paroles qu'on ajuste comme on peut sur des Airs de Violon, ou d'autres Instrumens, & qu'on fait rimer tant bien que mal, sans avoir égard à la mesure des vers, ni au caractère de l'Air, ni au sens des paroles, ni le plus souvent à l'honnêteté. (Voyez PARODIE.)

CHANT. *s. m.* Sorte de modification de la voix humaine, par laquelle on forme des Sons variés & appréciables. Observons que pour donner à cette définition toute l'universalité qu'elle doit avoir, il ne faut pas seulement entendre par *Sons appréciables*, ceux qu'on peut assigner par les Notes de notre Musique, & rendre par les touches de notre Clavier ; mais tous ceux dont on peut trouver ou sentir l'Unisson & calculer les Intervalles de quelque manière que ce soit.

Il est très-difficile de déterminer en quoi la voix qui forme la parole, diffère de la voix qui forme le *Chant*. Cette différence est sensible, mais on ne voit pas bien clairement en quoi elle consiste, & quand on veut le chercher, on ne le trouve pas. M. Dodart a fait des observations anatomiques, à la faveur desquelles il croit, à la vérité, trouver, dans les différentes situations du Larynx, la cause de ces deux sortes de voix. Mais je ne sais si ces observations, ou les conséquences qu'il en tire, sont bien certaines. (Voyez VOIX.) Il semble ne manquer aux Sons, qui forment la parole, que la permanence, pour former un véritable *Chant* : il paroît aussi que les diverses inflexions qu'on donne à la voix en parlant, forment des Intervalles qui ne sont point harmoniques, qui ne sont pas partie de nos systèmes de Musique, & qui, par conséquent, ne pouvant être exprimés en Note, ne sont pas proprement du *Chant* pour nous.

Le *Chant* ne semble pas naturel à l'homme. Quoique les Sauvages de l'Amérique chantent, parce qu'ils parlent, le vrai Sauvage ne chanta jamais. Les Muets ne chantent point ; ils ne forment que des voix sans permanence, des mugissemens sourds que le besoin leur ar-

rache. Je douterois que le fieur Pereyre, avec tout fon talent, pût jamais tirer d'eux aucun *Chant* mufical. Les enfans crient, pleurent, & ne chantent point. Les premières expreffions de la nature n'ont rien en eux de mélodieux ni de fonore, & ils apprennent à Chanter comme à parler, à notre exemple. Le *Chant* mélodieux & appréciable n'eft qu'une imitation paifible & artificielle des accens de la Voix parlante ou paffionnée; on crie & l'on fe plaint fans chanter: mais on imite en chantant les cris & les plaintes; & comme, de toutes les imitations, la plus intéreffante eft celle des paffions humaines, de toutes les manières d'imiter la plus agréable eft le *Chant*.

Chant, appliqué plus particulièrement à notre Mufique, en eft la partie mélodieufe, celle qui réfulte de la durée & de la fucceffion des Sons, celle d'où dépend toute l'expreffion, & à laquelle tout le refte eft fubordonné. (Voyez MUSIQUE, MÉLODIE.) Les *Chants* agréables frappent dabord, ils fe gravent facilement dans la mémoire; mais ils font fouvent l'écueil des Compofiteurs, parce qu'il ne faut que du favoir pour entaffer des Accords, & qu'il faut du talent pour imaginer des *Chants* gracieux. Il y a dans chaque Nation des tours de *Chant* triviaux & ufés, dans lefquels les mauvais Muficiens retombent fans ceffe; il y en a de baroques qu'on n'ufe jamais, parce que le Public les rebute toujours. Inventer des *Chants* nouveaux, appartient à l'homme de génie : trouver de beaux *Chants*, appartient à l'homme de gout.

Enfin, dans fon fens le plus refferré, *Chant* fe dit feulement de la Mufique vocale, & dans celle qui eft mélée de Symphonie on appelle Parties de *Chant*, celles qui font deftinées pour les Voix.

CHANT AMBROSIEN. Sorte de Plain-Chant dont l'invention eft attribuée à Saint Ambroife, Archevêque de Milan. (Voyez PLAIN-CHANT.)

CHANT GRÉGORIEN. Sorte de Plain-Chant dont l'invention eft attribuée à Saint Grégoire Pape, & qui a été fubftitué ou préféré dans la plûpart des Eglifes, au *Chant* Ambrofien. (Voyez PLAIN-CHANT.)

CHANT en ISON ou CHANT ÉGAL. On appelle ainfi

un *Chant* ou une Pſalmodie qui ne roule que ſur deux Sons, & ne forme, par conſéquent, qu'un ſeul Intervalle. Quelques Ordres Religieux n'ont dans leurs Egliſes d'autre *Chant* que le *Chant en Iſon*.

CHANT SUR LE LIVRE. Plain-Chant ou Contre-point à quatre Parties, que les Muſiciens compoſent & chantent impromptu ſur une ſeule; ſçavoir, le Livre de Chœur qui eſt au Lutrin: en ſorte, qu'excepté la Partie notée, qu'on met ordinairement à la Taille, les Muſiciens affectés aux trois autres Parties, n'ont que celle-là pour guide, & compoſent chacun la leur en chantant.

Le *Chant ſur le Livre* demande beaucoup de ſcience, d'habitude & d'oreille dans ceux qui l'exécutent, d'autant plus qu'il n'eſt pas toujours aiſé de rapporter les Tons du Plain-Chant à ceux de notre Muſique. Cependant il y a des Muſiciens d'Egliſe, ſi verſés dans cette ſorte de Chant, qu'ils y commencent & pourſuivent méme des Fugues, quand le ſujet en peut comporter, ſans confondre & croiſer les Parties, ni faire de faute dans l'Harmonie.

CHANTER. *v. n.* C'eſt, dans l'acception la plus générale, former avec la voix des Sons variés & appréciables. (Voyez CHANT.) Mais c'eſt plus communément faire diverſes inflexions de voix, ſonores, agréables à l'oreille, par des Intervalles admis dans la Muſique, & dans les règles de la Modulation.

On *Chante* plus ou moins agréablement, à proportion qu'on a la voix plus ou moins agréable & ſonore, l'oreille plus ou moins juſte, l'organe plus ou moins flexible, le goût plus ou moins formé, & plus ou moins de pratique de l'art du *Chant*. A quoi l'on doit ajoûter, dans la Muſique imitative & théâtrale, le dégré de ſenſibilité qui nous affecte plus ou moins des ſentimens que nous avons à rendre. On a auſſi plus ou moins de diſpoſition à *Chanter* ſelon le climat ſous lequel on eſt né, & ſelon le plus ou moins d'accent de ſa langue naturelle; car plus la langue eſt accentuée, & par conſéquent mélodieuſe & *chantante*, plus auſſi ceux qui la parlent ont naturellement de facilité à *Chanter*.

On a fait un art du *Chant*, c'eſt-à-dire que, des obſervations ſur les Voix qui *chantoient* le mieux, on a compoſé des règles pour faci-

liter & perfectionner l'uſage de ce don naturel. (Voyez MAITRE A CHANTER.) Mais il reſte bien des découvertes à faire ſur la maniere la plus facile, la plus courte & la plus ſure d'acquérir cet art.

CHANTERELLE. *ſ. f.* Celle des cordes du Violon, & des Inſtrumens ſemblables, qui a le Son le plus aigu. On dit d'une Symphonie qu'elle ne quitte pas la *Chanterelle*, lorſqu'elle ne roule qu'entre les Sons de cette Corde & ceux qui lui ſont les plus voiſins, comme ſont preſque toutes les Parties de Violon des Opéra de Lully & des Symphonies de ſon tems.

CHANTEUR, Muſicien qui chante dans un Concert.

CHANTRE *ſ. m.* Ceux qui chantent au Chœur dans les Egliſes Catholiques, s'appellent *Chantres*. On ne dit point *Chanteur* à l'Egliſe, ni *Chantre* dans un Concert.

Chez les Réformés on appelle *Chantre* celui qui entonne & ſoutient le Chant des Pſeaumes dans le Temple; il eſt aſſis au-deſſous de la Chaire du Miniſtre ſur le devant. Sa fonction exige une voix très-forte, capable de dominer ſur celle de tout le peuple, & de ſe faire entendre juſqu'aux extrémités du Temple. Quoiqu'il n'y ait ni Proſodie ni Meſure dans notre maniere de chanter les Pſeaumes, & que le Chant en ſoit ſi lent qu'il eſt facile à chacun de le ſuivre, il me ſemble qu'il ſeroit néceſſaire que le *Chantre* marquât une ſorte de Meſure. La raiſon en eſt, que le *Chantre* ſe trouvant fort éloigné de certaines parties de l'Egliſe, & le Son parcourant aſſez lentement ces grands intervalles, ſa voix ſe fait à peine entendre aux extrémités, qu'il a déja pris un autre Ton, & commencé d'autres Notes; ce qui devient d'autant plus ſenſible en certains lieux, que le Son arrivant encore beaucoup plus lentement d'une extrémité à l'autre, que du milieu où eſt le *Chantre*, la maſſe d'air qui remplit le Temple, ſe trouve partagée à la fois en divers Sons fort diſcordans qui enjambent ſans ceſſe les uns ſur les autres & choquent fortement une oreille exercée, défaut que l'Orgue même ne fait qu'augmenter, parce qu'au lieu d'être au milieu de l'édifice, comme le *Chantre*, il ne donne le Ton que d'une extrémité.

Or le remede à cet inconvénient me paroît très-ſimple; car

comme les rayons visuels se communiquent à l'instant de l'objet à l'œil ; ou du moins avec une vitesse incomparablement plus grande que celle avec laquelle le Son se transmet du corps sonore à l'oreille ; il suffit de substituer l'un à l'autre, pour avoir, dans toute l'étendue du Temple, un Chant bien simultané & parfaitement d'Accord. Il ne faut pour cela que placer le *Chantre*, ou quelqu'un chargé de cette partie de sa fonction, de manière qu'il soit à la vue de tout le monde, & qu'il se serve d'un bâton de Mesure dont le mouvement s'apperçoive aisément de loin, comme, par exemple, un rouleau de papier : car alors, avec la précaution de prolonger assez la première Note, pour que l'intonation en soit par-tout entendue avant qu'on poursuive ; tout le reste du Chant marchera bien ensemble, & la discordance dont je parle disparoîtra infailliblement. On pourroit même, au lieu d'un homme, employer un Chronomètre dont le mouvement seroit encore plus égal dans une Mesure si lente.

Il résulteroit de-là deux autres avantages ; l'un que, sans presque altérer le Chant des Pseaumes, il seroit aisé d'y introduire un peu de Prosodie, & d'y observer du moins les longues & les brèves les plus sensibles ; l'autre, que ce qu'il y a de monotonie & de langueur dans ce Chant, pourroit, selon la première intention de l'Auteur, être effacé par la Basse & les autres Parties, dont l'Harmonie est certainement la plus majestueuse & la plus sonore qu'il soit possible d'entendre.

CHAPEAU. *s. m.* Trait demi-circulaire, dont on couvre deux ou plusieurs Notes, & qu'on appelle plus communément *liaison*. (Voyez LIAISON.)

CHASSE. *s. f.* On donne ce nom à certains Airs ou à certaines Fanfares de Cors ou d'autres Instrumens qui réveillent, à ce qu'on dit, l'idée des Tons que ces mêmes Cors donnent à la Chasse.

CHEVROTTER. *v. n.* C'est, au lieu de battre nettement & alternativement du gosier les deux sons qui forment la Cadence ou le Trill, (*Voyez ces mots*) en battre un seul à coups précipités, comme plusieurs doubles-croches détachées & à l'unisson ; ce qui se fait en forçant du poumon l'air contre la glotte fermée, qui sert alors de soupape : en

sorte qu'elle s'ouvre par secousses pour livrer passage à cet air, & se referme à chaque instant par une mécanique semblable à celle du Tremblant de l'Orgue. Le *Chevrottement* est la désagréable ressource de ceux qui n'ayant aucun Trill en cherchent l'imitation grossiere; mais l'oreille ne peut supporter cette substitution, & un seul *Chevrottement* au milieu du plus beau Chant du monde, suffit pour le rendre insupportable & ridicule.

CHIFFRER. C'est écrire sur les Notes de la Basse des Chiffres ou autres caracteres indiquant les Accords que ces Notes doivent porter, pour servir de guide à l'Accompagnateur. (Voyez CHIFFRES, ACCORD.)

CHIFFRES. Caractères qu'on place au-dessus ou au-dessous des Notes de la Basse, pour indiquer les Accords qu'elles doivent porter. Quoique parmi ces caractères il y en ait plusieurs qui ne sont pas des *Chiffres*, on leur en a généralement donné le nom, parce que c'est la sorte de signes qui s'y présente le plus fréquemment.

Comme chaque Accord est composé de plusieurs Sons, s'il avoit fallu exprimer chacun de ces Sons par un *Chiffre*, on auroit tellement multiplié & embrouillé les *Chiffres*, que l'Accompagnateur n'auroit jamais eu le tems de les lire au moment de l'exécution. On s'est donc appliqué, autant qu'on a pu, à caractériser chaque Accord par un seul *Chiffre*; de sorte que ce *Chiffre* peut suffire pour indiquer, relativement à la Basse, l'espèce de l'Accord, & par conséquent tous les Sons qui doivent le composer. Il y a même un Accord qui se trouve chiffré en ne le chiffrant point; car selon la précision des *Chiffres* toute Note qui n'est point chiffrée, ou ne porte aucun Accord, ou porte l'Accord parfait.

Le *Chiffre* qui indique chaque Accord, est ordinairement celui qui répond au nom de l'Accord: ainsi l'Accord de seconde, se *Chiffre* 2; celui de Septieme 7; celui de Sixte 6, &c. Il y a des Accords qui portent un double nom, & qu'on exprime aussi par un double *Chiffre*: tels sont les Accords de Sixte-Quarte, de Sixte-Quinte, de Septieme-&-Sixte, &c. Quelquefois même on en met trois, ce qui rentre dans

l'inconvénient qu'on vouloit éviter ; mais comme la composition des *Chiffres* est venue du tems & du hazard, plutôt que d'une étude réfléchie, il n'est pas étonnant qu'il s'y trouve des fautes & des contradictions.

Voici une Table de tous les *Chiffres* pratiqués dans l'Accompagnement; surquoi l'on observera qu'il y a plusieurs Accords qui se chiffrent diversement en différens Pays, ou dans le même Pays par différens Auteurs, ou quelquefois par le même. Nous donnons toutes ces manières, afin que chacun, pour chiffrer, puisse choisir celle qui lui paroîtra la plus claire ; &, pour Accompagner, rapporter chaque *Chiffre* à l'Accord qui lui convient, selon la manière de chiffrer de l'Auteur.



TABLE

TABLE GÉNÉRALE

De tous les Chiffres de l'Accompagnement.

N. B. On a ajouté une étoile à ceux qui sont plus usités en France aujourd'hui.

Chiffres.	Noms des Accords.
*	Accord parfait.
8	Idem.
5	Idem.
3	Idem.
5 3 }	Idem.
3 ♭	Accord parfait Tierce mineure.
♭ 3	Idem.
* ♭	Idem.
5 ♭ }	Idem.
3 ♯	Accord parfait Tierce majeure.
♯ 3	Idem.
* ♯	Idem.
5 ♯ }	Idem.
3 ♮	Accord parfait Tierce naturelle.
♮ 3	Idem.
* ♮	Idem.
5 ♮ }	Idem.

Chiffres.	Noms des Accords.
6 3 }	Accord de Sixte.
* 6	Idem.
	Les différentes Sixtes dans cet Accord se marquent par un accident au Chiffre, comme les Tierces dans l'Accord parfait.
* 6 4 }	Accord de Sixte-Quarte.
6	Idem.
7 5 3 }	Accord de Septième.
7 5 }	Idem.
7 3 }	Idem.
* 7	Idem.
* 7 ♯ }	Septième avec Tierce majeure.

Chiffres,	Noms des Accords.
* 7 ♭	Avec Tierce mineure.
* 7 ♮	Avec Tierce naturelle.
7 ♭	Accord de Septième mineure.
* ♭ 7	Idem.
7 ♯	Accord de Septième majeure.
* ♯ 7	Idem.
7 ♮	De Septième naturelle.
* ♮ 7	Idem.
* 7 5̸	Septième avec la Quinte fausse.
7 5 ♭	Idem.
* 7̸	Septième diminuée.
7 ♭	Idem.
♭ 7	Idem.
7 ♭ 5̸	Idem.
7 ♭ 5 ♭	Idem.
♭ 7 5̸	Idem.
♭ 7 ♭ 5	Idem.
7 ♭ 5 ♭ 3	Idem.
&c.	
* ♯ 7	Septième superflue.
7 ♯	Idem.

Chiffres.	Noms des Accords.
7̸	Idem.
7 2	Idem.
7 ♯ 4 2	Idem.
♯ 7 5 4 2	Idem.
&c.	
7 ♯ 6 ♭	Septième superflue, avec Sixte mineure.
* ♯ 7 ♭ 6	Idem.
♯ 7 6 ♭ 2	Idem.
♯ 7 ♭ 6 4	Idem.
&c.	
* 7 2	Septième & Seconde.
6 * 5	Grande Sixte.
6	Idem.
* 5̸	Fausse-Quinte.
5 ♭	Idem.
♭ 5	Idem.
6 ♭ 5	Idem.

Chiffres.	Noms des Accords.	Chiffres.	Noms des Accords.
6 5	. . . . . . Idem.	6 4+ 3	. . . . Petite-Sixte avec la Quarte superflue.
6̸ 5̸	. . . . . . Fausse-Quinte & Sixte majeure.	6 x 4 3	. . . . Idem.
* x 6 5̸	. . . . Idem.	6̸ * x 4	. . . . Idem.
x 6 5	. . . . Idem.	x 4 3	. . . . Idem.
6 x 5 ♮	. . . . Idem.	* 2	. . . . . . Accord de Seconde.
4 3	. . . . . Petite Sixte.	4 2	. . . . Idem.
6 4 3	. . . . . Idem.	6 2	. . . . Idem.
* 6̸	. . . . Idem.	* 5 2	. . . . Seconde & Quinte.
6	. . . . Idem.	6 4	. . . . Triton.
x 6̸	. . . . Idem, majeure.	6 4 x	. . . Idem.
x 6 4 3	. . . . . Idem.	6 x 4	. . . . Idem.
&c.		6 4+	. . . . Idem.
* x 6̸	. . . . Petite Sixte superflue.	6 4 2	. . . . Idem.
x 6 4 3	. . . Idem.	4 2	. . . . Idem.
x 6	. . . . Idem.	4 x 2	. . . Idem.
x 6 5 3	. . . Id. avec la Quinte.	x 4 2	. . . . Idem.
x 6 5	. . . . Idem.	4 x	. . . . . Idem.

Chiffres.	Noms des Accords.
* x 4	Idem.
4̸	Idem.
4 x 3 ♮	Triton avec Tierce mineure.
* 4̸ 3̸	Idem.
6 4 3 ♮	Idem.
* x 4 3̸	Idem.
* x 2	Seconde superflue.
x 4 x 2	Idem.
4̸ 2̸	Idem.
6 4 2̸	Idem.
&c.	
* 9	Accord de Neuvième.
9 5	Idem.
9 3	Idem.
* 9 7	Neuvième avec la Septième.
9 7 5	Idem.
* 4	Quarte ou Onzième.
5 4	Idem.
* 4 9	Quarte & Neuvième.
* 4 7	Septième & Quarte.
* x 5	Quinte superflue.
5 x	Idem.
x 5 9	Idem.
x 5 9 7	Idem.
* x 5 4̸ 4	Quinte superflue & Quarte.
5 x 4 4̸	Idem.
* 7 6	Septième & Sixte.
* 9 6	Neuvième & Sixte.

Fin de la Table des Chiffres.

Quelques Auteurs avoient introduit l'usage de couvrir d'un trait toutes les Notes de la Basse qui passoient sous un même Accord ; c'est

ainsi que les jolies Cantates de M. Clerambault sont chiffrées : mais cette invention étoit trop commode pour durer ; elle montroit aussi trop clairement à l'œil toutes les syncopes d'Harmonie. Aujourd'hui quand on soutient le même Accord sous quatre différentes Notes de Basse, ce sont quatre Chiffres différens qu'on leur fait porter, de sorte que l'Accompagnateur, induit en erreur, se hâte de chercher l'Accord même qu'il a sous la main. Mais c'est la mode en France de charger les Basses d'une confusion de *Chiffres* inutiles : on chiffre tout, jusqu'aux Accords les plus évidens, & celui qui met le plus de *Chiffres* croit être le plus savant. Une Basse ainsi hérissée de *Chiffres* triviaux rebute l'Accompagnateur & lui fait souvent négliger les *Chiffres* nécessaires. L'Auteur doit supposer, ce me semble, que l'Accompagnateur sait les élémens de l'Accompagnement, qu'il sait placer une Sixte sur une Médiante, une Fausse-Quinte sur une Note sensible, une Septieme sur une Dominante, &c. Il ne doit donc pas chiffrer des Accords de cette évidence, à moins qu'il ne faille annoncer un changement de Ton. Les *Chiffres* ne sont faits que pour déterminer le choix de l'Harmonie dans les cas douteux, ou le choix des Sons dans les Accords qu'on ne doit pas remplir. Du reste, c'est très-bien fait d'avoir des Basses chiffrées exprès pour les Écoliers. Il faut que les *Chiffres* montrent à ceux-ci l'application des Regles ; pour les Maîtres il suffit d'indiquer les exceptions.

M. Rameau, dans sa Dissertation sur les différentes Méthodes d'Accompagnement, a trouvé un grand nombre de défauts dans les *Chiffres* établis. Il a fait voir qu'ils sont trop nombreux & pourtant insuffisans, obscurs, équivoques ; qu'ils multiplient inutilement les Accords, & qu'ils n'en montrent en aucune manière la liaison.

Tous ces défauts viennent d'avoir voulu rapporter les *Chiffres* aux Notes arbitraires de la Basse-continue, au lieu de les rapporter immédiatement à l'Harmonie fondamentale. La Basse-continue fait, sans doute, une partie de l'Harmonie ; mais elle n'en fait pas le fondement : cette Harmonie est indépendante des Notes de cette Basse, & elle a son progrès déterminé auquel la Basse même doit assujettir sa marche. En faisant dépendre les Accords & les *Chiffres* qui les annoncent des Notes de la Basse & de leurs différentes marches, on ne montre que

des combinaiſons de l'Harmonie au lieu d'en montrer la baſe, on multiplie à l'infini le petit nombre des Accords fondamentaux, & l'on force, en quelque ſorte, l'Accompagnateur de perdre de vue à chaque inſtant la véritable ſucceſſion harmonique.

Après avoir fait de très-bonnes obſervations ſur la mécanique des doigts dans la pratique de l'Accompagnement, M. Rameau propoſe de ſubſtituer à nos *Chiffres* d'autres *Chiffres* beaucoup plus ſimples, qui rendent cet Accompagnement tout-à-fait indépendant de la Baſſe-continue; de ſorte que, ſans égard à cette Baſſe & même ſans la voir, on accompagneroit ſur les *Chiffres* ſeuls avec plus de préciſion qu'on ne peut faire par la méthode établie avec le concours de la Baſſe & des *Chiffres*.

Les *Chiffres* inventés par M. Rameau indiquent deux choſes. 1°. l'Harmonie fondamentale dans les Accords parfaits, qui n'ont aucune ſucceſſion néceſſaire, mais qui conſtatent toujours le Ton. 2°. la ſucceſſion harmonique déterminée par la marche régulière des doigts dans les Accords diſſonnans.

Tout cela ſe fait au moyen de ſept *Chiffres* ſeulement. I. Une lettre de la Gamme indique le Ton, la Tonique & ſon Accord : ſi l'on paſſe d'un Accord parfait à un autre, on change de Ton; c'eſt l'affaire d'une nouvelle lettre. II. Pour paſſer de la Tonique à un Accord diſſonnant, M. Rameau n'admet que ſix manières, à chacune deſquelles il aſſigne un caractère particulier, ſçavoir :

1. Un X pour l'Accord ſenſible : pour la Septième diminuée il ſuffit d'ajoûter un Bémol ſous cet X.

2. Un 2 pour l'Accord de Seconde ſur la Tonique.

3. Un 7 pour ſon Accord de Septième.

4. Cette abbréviation *aj.* pour ſa Sixte ajoûtée.

5. Ces deux *Chiffres* $^{4}_{3}$ relatifs à cette Tonique pour l'Accord qu'il appelle de Tierce-Quarte, & qui revient à l'Accord de Neuvième ſur la ſeconde Note.

6. Enfin ce *Chiffre* 4 pour l'Accord de Quarte-&-Quinte ſur la Dominante.

III. Un Accord diſſonnant eſt ſuivi d'un Accord parfait ou d'un autre Accord diſſonnant : dans le premier cas, l'Accord s'indique par

une lettre ; le second se rapporte à la mécanique des doigts : (voyez DOIGTER.) C'est un doigt qui doit descendre diatoniquement, ou deux, ou trois. On indique cela par autant de points l'un sur l'autre, qu'il faut descendre de doigts. Les doigts qui doivent descendre par préférence sont indiqués par la mécanique ; les Dieses ou Bémols qu'ils doivent faire sont connus par le Ton ou substitués dans les Chiffres aux points correspondans : ou bien, dans le Chromatique & l'Enharmonique, on marque une petite ligne inclinée en descendant ou en montant depuis le signe d'une Note connue pour marquer qu'elle doit descendre ou monter d'un semi-Ton. Ainsi tout est prévu, & ce petit nombre de Signes suffit pour exprimer toute bonne Harmonie possible.

On sent bien qu'il faut supposer ici que toute Dissonnance se sauve en descendant ; car s'il y en avoit qui se dussent sauver en montant, s'il y avoit des marches de doigts ascendantes dans des Accords dissonnans, les points de M. Rameau seroient insuffisans pour exprimer cela.

Quelque simple que soit cette méthode, quelque favorable qu'elle paroisse pour la pratique, elle n'a point eu de cours ; peut-être a-t-on cru que les *Chiffres* de M. Rameau ne corrigeoient un défaut que pour en substituer un autre : car s'il simplifie les Signes, s'il diminue le nombre des Accords, non-seulement il n'exprime point encore la véritable Harmonie fondamentale ; mais il rend, de plus, ces Signes tellement dépendans les uns des autres, que si l'on vient à s'égarer ou à se distraire un instant, à prendre un doigt pour un autre, on est perdu sans ressource, les points ne signifient plus rien, plus de moyen de se remettre jusqu'à un nouvel Accord parfait. Mais avec tant de raisons de préférence n'a-t-il point fallu d'autres objections encore pour faire rejetter la méthode de M. Rameau ? Elle étoit nouvelle ; elle étoit proposée par un homme supérieur en génie à tous ses rivaux ; voilà sa condamnation.

CHŒUR, *s. m.* Morceau d'Harmonie complette à quatre Parties ou plus, chanté à la fois par toutes les Voix & joué par tout l'Orchestre. On cherche dans les *Chœurs* un bruit agréable & harmonieux qui charme & remplisse l'oreille. Un beau *Chœur* est le chef-d'œuvre d'un

commençant, & c'eſt par ce genre d'ouvrage qu'il ſe montre ſuffiſamment inſtruit de toutes les Règles de l'Harmonie. Les François paſſent, en France, pour réuſſir mieux dans cette Partie qu'aucune autre Nation de l'Europe.

Le *Chœur*, dans la Muſique Françoiſe, s'appelle quelquefois *Grand-Chœur*, par oppoſition au *Petit-Chœur* qui eſt ſeulement composé de trois Parties, ſçavoir deux Deſſus & la Haute-contre qui leur ſert de Baſſe. On fait de tems en tems entendre ſéparément ce *Petit-Chœur*, dont la douceur contraſte agréablement avec la bruyante Harmonie du grand.

On appelle encore *Petit-Chœur*, à l'Opéra de Paris, un certain nombre de meilleurs Inſtrumens de chaque genre qui forment comme un petit Orcheſtre particulier autour du Clavecin & de celui qui bat la Meſure. Ce *Petit-Chœur* eſt deſtiné pour les Accompagnemens qui demandent le plus de délicateſſe & de préciſion.

Il y a des Muſiques à deux ou pluſieurs *Chœurs* qui ſe répondent & chantent quelquefois tous enſemble. On en peut voir un exemple dans l'Opéra de Jephté. Mais cette pluralité de *Chœurs* ſimultanés qui ſe pratique aſſez ſouvent en Italie, eſt peu uſitée en France : on trouve qu'elle ne fait pas un bien grand effet, que la compoſition n'en eſt pas fort facile, & qu'il faut un trop grand nombre de Muſiciens pour l'exécuter,

CHORION. Nome de la Muſique Grecque, qui ſe chantoit en l'honneur de la mère des Dieux, & qui, dit-on, fut inventé par Olympe Phrygien.

CHORISTE. *ſ. m.* Chanteur non récitant & qui ne chante que dans les Chœurs.

On appelle auſſi Choriſtes les Chantres d'Égliſe qui chantent au Chœur. *Une Antienne à deux Choriſtes.*

Quelques Muſiciens étrangers donnent encore le nom de *Choriſte* à un petit Inſtrument deſtiné à donner le Ton pour accorder les autres. (Voyez Ton.)

CHORUS. Faire *Chorus*, c'eſt répéter en Chœur, à l'Uniſſon, ce qui vient d'être chanté à voix ſeule.

CHRESES ou CHRESIS. Une des parties de l'ancienne Mélopée; qui

qui apprend au Compositeur à mettre un tel arrangement dans la suite diatonique des Sons, qu'il en résulte une bonne Modulation & une Mélodie agréable. Cette Partie s'applique à différentes successions de Sons appellées par les Anciens, *Agoge*, *Euthia*, *Anacamptos*. (Voyez TIRADE.)

CHROMATIQUE. *adj. pris quelquefois substantivement.* Genre de Musique qui procède par plusieurs semi-Tons consécutifs. Ce mot vient du Grec χρῶμα, qui signifie *couleur*, soit parce que les Grecs marquoient ce Genre par des caractères rouges ou diversement colorés; soit, disent les Auteurs, parce que le Genre *Chromatique* est moyen entre les deux autres, comme la couleur est moyenne entre le blanc & le noir; ou, selon d'autres, parce que ce Genre varie & embellit le Diatonique par ses semi-Tons, qui font, dans la Musique, le même effet que la variété des couleurs fait dans la Peinture.

Boëce attribue à Timothée de Milet, l'invention du Genre *Chromatique*; mais Athénée la donne à Epigonus.

Aristoxène divise ce Genre en trois espèces qu'il appelle *Molle*, *Hemiolion* & *Tonicum*, dont on trouvera les rapports, (*Pl.* M, *Fig.* 5. *N°*. A,) le Tétracorde étant supposé divisé en 60 parties égales.

Ptolomée ne divise ce même Genre qu'en deux espèces, *Molle* ou *Anticum*, qui procède par de plus petits Intervalles, & *Intensum*, dont les Intervalles sont plus grands. *Même Fig.* N°. B.

Aujourd'hui le Genre *Chromatique* consiste à donner une telle marche à la Basse-fondamentale, que les Parties de l'Harmonie, ou du moins quelques-unes, puissent procéder par semi-Tons, tant en montant qu'en descendant; ce qui se trouve plus fréquemment dans le Mode mineur, à cause des altérations auxquelles la Sixième & la Septieme Note y sont sujettes par la Nature même du Mode.

Les semi-Tons successifs pratiqués dans le *Chromatique* ne sont pas tous du même Genre, mais presque alternativement Mineurs & Majeurs, c'est-à-dire, *Chromatiques* & *Diatoniques* : car l'Intervalle d'un *Ton* mineur contient un semi-Ton mineur ou *Chromatique*, & un semi-Ton majeur ou Diatonique; mesure que le Tempérament rend commune à tous les Tons : de sorte qu'on ne peut procéder par deux

semi-Tons mineurs conjoints & successifs, sans entrer dans l'Enharmonique ; mais deux semi-Tons majeurs se suivent deux fois dans l'ordre *Chromatique* de la Gamme.

La route élémentaire de la Basse-fondamentale pour engendrer le *Chromatique* ascendant, est de descendre de Tierce & remonter de Quarte alternativement, tous les Accords portant la Tierce majeure. Si la Basse-fondamentale procède de Dominante en Dominante par des Cadences parfaites évitées, elle engendre le *Chromatique* descendant. Pour produire à la fois l'un & l'autre, on entrelace la Cadence parfaite, & l'interrompue en les évitant.

Comme à chaque Note on change de Ton dans le *Chromatique*, il faut borner & regler ces Successions de peur de s'égarer. On se souviendra, pour cela, que l'espace le plus convenable pour les mouvemens *Chromatiques*, est entre la Dominante & la Tonique en montant, & entre la Tonique & la Dominante en descendant. Dans le Mode majeur on peut encore descendre chromatiquement de la Dominante sur la seconde Note. Ce passage est fort commun en Italie, &, malgré sa beauté, commence à l'être un peu trop parmi nous.

Le Genre *Chromatique* est admirable pour exprimer la douleur & l'affliction : ses Sons renforcés, en montant, arrachent l'ame. Il n'est pas moins énergique en descendant ; on croit alors entendre de vrais gémissemens. Chargé de son Harmonie, ce même Genre devient propre à tout ; mais son remplissage, en étouffant le Chant, lui ôte une partie de son expression ; & c'est alors au caractère du Mouvement à lui rendre ce dont le prive la plénitude de son Harmonie. Au reste, plus ce Genre a d'énergie, moins il doit être prodigué. Semblable à ces mets délicats dont l'abondance dégoûte bien-tôt, autant il charme sobrement ménagé, autant devient-il rebutant quand on le prodigue.

CHRONOMETRE. *s. m.* Nom générique des Instrumens qui servent à mesurer le tems. Ce mot est composé de χρόνος, *Tems*, & de μέτρον, *Mesure*.

On dit, en ce sens, que les montres, les horloges sont des *Chronomètres*.

Il y a néanmoins quelques Instrumens qu'on a appellés en particulier

Chronomètres, & nommément un que M. Sauveur décrit dans ses Principes d'Acoustique. C'étoit un Pendule particulier, qu'il destinoit à déterminer exactement les Mouvemens en Musique. L'Affilard, dans ses Principes dédiés aux Dames Religieuses, avoit mis à la tête de tous les Airs, des Chiffres qui exprimoient le nombre des vibrations de ce Pendule, pendant la durée de chaque Mesure.

Il y a une trentaine d'années qu'on vit paroître le projet d'un Instrument semblable, sous le nom de Métromètre, qui battoit la Mesure tout seul; mais il n'a réussi ni dans un tems, ni dans l'autre. Plusieurs prétendent, cependant, qu'il seroit fort à souhaiter qu'on eût un tel Instrument pour fixer avec précision le tems de chaque Mesure dans une Pièce de Musique : on conserveroit par ce moyen plus facilement le vrai Mouvement des Airs, sans lequel ils perdent leur caractère, & qu'on ne peut connoître, après la mort des Auteurs, que par une espèce de tradition fort sujette à s'éteindre ou à s'altérer. On se plaint déja que nous avons oublié les Mouvemens d'un grand nombre d'Airs, & il est à croire qu'on les a ralentis tous. Si l'on eût pris la précaution dont je parle, & à laquelle on ne voit pas d'inconvénient, on auroit aujourd'hui le plaisir d'entendre ces mêmes Airs tels que l'Auteur les faisoit exécuter.

A cela les connoisseurs en Musique ne demeurent pas sans réponse. Ils objecteront, dit M. Diderot, (*Mémoires sur différens sujets de Mathématiques*) contre tout *Chronomètre* en général, qu'il n'y a peut-être pas dans un Air deux Mesures qui soient exactement de la même durée; deux choses contribuant nécessairement à ralentir les unes, & à précipiter les autres, le goût & l'Harmonie dans les Pièces à plusieurs Parties; le goût & le pressentiment de l'Harmonie dans les *solo*. Un Musicien qui sait son art, n'a pas joué quatre Mesures d'un Air, qu'il en saisit le caractère, & qu'il s'y abandonne; il n'y a que le plaisir de l'Harmonie qui le suspende. Il veut ici que les Accords soient frappés, là qu'ils soient dérobés; c'est-à-dire, qu'il chante ou joue plus ou moins lentement d'une Mesure à l'autre, & même d'un Tems & d'un quart de Tems à celui qui le suit.

A la vérité, cette objection qui est d'une grande force pour la Musique Françoise, n'en auroit aucune pour l'Italienne, soumise irré-

missiblement à la plus exacte Mesure : rien même ne montre mieux l'opposition parfaite de ces deux Musiques ; puisque ce qui est beauté dans l'une, seroit dans l'autre le plus grand défaut. Si la Musique Italienne tire son énergie de cet asservissement à la rigueur de la Mesure, la Françoise cherche la sienne à maitriser à son gré cette même Mesure, à la presser, à la ralentir selon que l'exige le goût du Chant ou le degré de flexibilité des organes du Chanteur.

Mais quand on admettroit l'utilité d'un *Chronomètre*, il faut toujours, continue M. Diderot, commencer par rejetter tous ceux qu'on a proposés jusqu'à présent, parce qu'on y a fait du Musicien & du *Chronomètre*, deux machines distinctes, dont l'une ne peut jamais bien assujettir l'autre : cela n'a presque pas besoin d'être prouvé ; il n'est pas possible que le Musicien ait, pendant toute sa Pièce, l'œil au mouvement, & l'oreille au bruit du Pendule, & s'il s'oublie un instant, adieu le frein qu'on a prétendu lui donner.

J'ajoûterai que, quelque Instrument qu'on pût trouver pour régler la durée de la Mesure, il seroit impossible, quand même l'exécution en seroit de la dernière facilité, qu'il eût jamais lieu dans la pratique. Les Musiciens, gens confians, & faisant, comme bien d'autres, de leur propre goût la règle du bon, ne l'adopteroient jamais ; ils laisseroient le *Chronomètre*, & ne s'en rapporteroient qu'à eux du vrai caractère & du vrai mouvement des Airs. Ainsi le seul bon *Chronomètre* que l'on puisse avoir, c'est un habile Musicien qui ait du goût, qui ait bien lû la Musique qu'il doit faire exécuter, & qui sçache en battre la Mesure : machine pour machine, il vaut mieux s'en tenir à celle-ci.

CIRCONVOLUTION. *s. f.* Terme de Plain-Chant. C'est une sorte de Périélese, qui se fait en insérant entre la pénultième & la dernière Note de l'intonation d'une Pièce de Chant, trois autres Notes ; sçavoir, une au-dessus & deux au-dessous de la dernière Note, lesquelles se lient avec elle, & forment un contour de Tierce avant que d'y arriver ; comme si vous avez ces trois Notes *mi fa mi* pour terminer l'Intonation, vous y interpolerez par *Circonvolution* ces trois autres, *fa re re*, & vous aurez alors votre Intonation terminée de cette sorte, *mi fa fa re re mi*, &c. (Voyez PÉRIÉLESE.)

CITHARISTIQUE. *s. f.* Genre de Musique & de Poësie, ap-

proprié à l'Accompagnement de la Cithare. Ce Genre, dont Amphion fils de Jupiter & d'Antiope, fut l'inventeur, prit depuis le nom de Lyrique.

CLAVIER. *s. m.* Portée générale ou somme des Sons de tout le systême qui résulte de la position relative des trois Clefs. Cette position donne une étendue de douze Lignes, & par conséquent de vingt-quatre Degrés ou de trois Octaves & une Quarte. Tout ce qui excède en haut ou en bas cet espace, ne peut se noter qu'à l'aide d'une ou plusieurs Lignes postiches ou accidentelles, ajoutées aux cinq qui composent la Portée d'une Clef. Voyez (*Pl.* A. *Fig.* 5.) l'étendue générale du Clavier.

Les Notes ou touches diatoniques du *Clavier*, lesquelles sont toujours constantes, s'expriment par des lettres de l'Alphabet, à la différence des Notes de la Gamme, qui étant mobiles & relatives à la Modulation, portent des noms qui expriment ces rapports. (Voyez Gamme & Solfier.)

Chaque Octave du *Clavier* comprend treize Sons, sept diatoniques & cinq chromatiques, représentés sur le *Clavier* instrumental par autant de touches. (Voyez *Pl.* I. *Fig.* 1.) Autrefois ces treize touches répondoient à quinze Cordes; sçavoir, une de plus entre le *re* Dièse & le *mi* naturel, l'autre entre le *sol* Dièse & le *la*; & ces deux Cordes qui formoient des Intervalles enharmoniques, & qu'on faisoit sonner à volonté au moyen de deux touches brisées, furent regardées alors comme la perfection du systême; mais en vertu de nos règles de Modulation, ces deux ont été retranchées, parce qu'il en auroit fallu mettre par-tout. (Voyez Clef, Portée.)

CLEF. *s. f.* Caractère de Musique qui se met au commencement d'une Portée, pour déterminer le degré d'élévation de cette Portée dans le Clavier général, & indiquer les noms de toutes les Notes qu'elle contient dans la ligne de cette *Clef*.

Anciennement on appelloit *Clefs* les lettres par lesquelles on désignoit les Sons de la Gamme. Ainsi la lettre A étoit la *Clef* de la Note *la*, C la *Clef* d'*ut*, E la *Clef* de *mi*, &c. A mesure que le systême s'étendit, on sentit l'embarras & l'inutilité de cette multitude de *Clefs*. Gui d'Arezzo, qui les avoit inventées, marquoit une lettre ou *Clef* au commencement

de chacune des lignes de la Portée ; car il ne plaçoit point encore de Notes dans les eſpaces. Dans la ſuite on ne marqua plus qu'une des ſept *Clefs* au commencement d'une des lignes ſeulement ; & celle-là ſuffiſoit pour fixer la poſition de toutes les autres, ſelon l'ordre naturel. Enfin de ces ſept lignes ou *Clefs*, on en choiſit quatre qu'on nomma *Claves ſignatæ* ou *Clefs marquées*, parce qu'on ſe contentoit d'en marquer une ſur une des lignes, pour donner l'intelligence de toutes les autres : encore en retrancha-t-on bien-tôt une des quatre ; ſçavoir, le Gamma, dont on s'étoit ſervi pour déſigner le *ſol* d'en bas, c'eſt-à-dire, l'Hypoproſlambanomène ajoûtée au ſyſtême des Grecs.

En effet Kircher prétend que ſi l'on eſt au fait des anciennes écritures, & qu'on examine bien la figure de nos *Clefs*, on trouvera qu'elles ſe rapportent chacune à la lettre un peu défigurée de la Note qu'elle repréſente. Ainſi la *Clef* de *ſol* étoit originairement un G ; la *Clef* d'*ut* un C, & la *Clef* de *fa* une F.

Nous avons donc trois *Clefs* à la Quinte l'une de l'autre. La *Clef* d'*F ut fa*, ou de *fa*, qui eſt la plus baſſe ; la *Clef* d'*ut* ou de C *ſol ut*, qui eſt une Quinte au-deſſus de la première ; & la *Clef* de *ſol* ou de G *re ſol*, qui eſt une Quinte au-deſſus de celle d'*ut*, dans l'ordre marqué *Pl.* A. *Fig.* 5. ſur quoi l'on doit remarquer que par un reſte de l'ancien uſage, la *Clef* ſe poſe toujours ſur une ligne & jamais dans un eſpace. On doit ſavoir auſſi que la *Clef* de *fa* ſe fait de trois manières différentes ; l'une dans la Muſique imprimée ; une autre dans la Muſique écrite ou gravée, & la dernière dans le Plain-Chant. Voyez ces trois Figures. (*Pl.* M. *Fig.* 8.)

En ajoûtant quatre lignes au-deſſus de la *Clef* de *ſol*, & trois lignes au-deſſous de la *Clef* de *fa* ; ce qui donne, de part & d'autre, la plus grande étendue de lignes ſtables, on voit que le ſyſtême total des Notes qu'on peut placer ſur les degrés relatifs à ces *Clefs* ſe monte à vingt-quatre, c'eſt-à-dire, trois Octaves & une Quarte, depuis le *fa* qui ſe trouve au-deſſous de la première ligne, juſqu'au *ſi* qui ſe trouve au-deſſus de la dernière, & tout cela forme enſemble ce qu'on appelle *le Clavier général* ; par où l'on peut juger que cette étendue a fait longtems celle du ſyſtême. Aujourd'hui qu'il acquiert ſans ceſſe de nouveaux degrés, tant à l'aigu qu'au grave, on marque

ces degrés sur des lignes postiches qu'on ajoûte en haut ou en bas, selon le besoin.

Au lieu de joindre ensemble toutes les lignes comme j'ai fait, (*Pl. A. Fig.* 5.) pour marquer le rapport des *Clefs*, on les sépare de cinq en cinq, parce que c'est à peu près aux degrés compris dans cet espace qu'est bornée l'étendue d'une voix commune. Cette collection de cinq lignes s'appelle *Portée*, & l'on y met une *Clef* pour déterminer le nom des Notes, le lieu des semi-Tons, & montrer quelle place la Portée occupe dans le Clavier.

De quelque maniere qu'on prenne, dans le Clavier, cinq lignes consécutives, on y trouve une *Clef* comprise, & quelquefois deux; auquel cas on en retranche une comme inutile. L'usage a même prescrit celle des deux qu'il faut retrancher, & celle qu'il faut poser; ce qui a fixé aussi le nombre des positions assignées à chaque *Clef*.

Si je fais une Portée des cinq premieres lignes du Clavier, en commençant par le bas, j'y trouve la *Clef* de *fa* sur la quatrième ligne: voilà donc une position de *Clef*, & cette position appartient évidemment aux Notes les plus graves; aussi est-elle celle de la *Clef* de Basse.

Si je veux gagner une Tierce dans le haut, il faut ajoûter une ligne au-dessus; il en faut donc retrancher une au-dessous, autrement la Portée auroit plus de cinq lignes. Alors la *Clef* de *fa* se trouve transportée de la quatrième ligne à la troisième, & la *Clef* d'*ut* se trouve aussi sur la cinquième; mais comme deux *Clefs* sont inutiles, on retranche ici celle d'*ut*. On voit que la Portée de cette *Clef* est d'une Tierce plus élevée que la précédente.

En abandonnant encore une ligne en bas pour en gagner une en haut, on a une troisième Portée où la *Clef* de *fa* se trouveroit sur la deuxième ligne, & celle d'*ut* sur la quatrième. Ici l'on abandonne la *Clef* de *fa*, & l'on prend celle d'*ut*. On a encore gagné une Tierce à l'aigu, & on l'a perdue au grave.

En continuant ainsi de ligne en ligne, on passe successivement par quatre positions différentes de la *Clef* d'*ut*. Arrivant à celle de *sol*, on la trouve posée sur la deuxième ligne, & puis sur la première; cette

position embrasse les cinq plus hautes lignes, & donne le Diapason le plus aigu que l'on puisse établir par les *Clefs*.

On peut voir, (*Pl.* A. *Fig.* 6,) cette succession des *Clefs* du grave à l'aigu; ce qui fait en tout huit Portées, *Clefs*, ou Positions de *Clefs* différentes.

De quelque caractère que puisse être une Voix ou un Instrument, pourvu que son étendue n'excède pas à l'aigu ou au grave celle du Clavier général, on peut dans ce nombre, lui trouver une Portée & une *Clef* convenables, & il y en a en effet de déterminées pour toutes les Parties de la Musique. (Voyez PARTIES.) Si l'étendue d'une Partie est fort grande, que le nombre de lignes qu'il faudroit ajoûter au-dessus ou au-dessous devienne incommode, alors on change la *Clef* dans le courant de l'Air. On voit clairement par la figure, quelle *Clef* il faudroit prendre pour élever ou baisser la Portée, de quelque *Clef* qu'elle soit armée actuellement.

On voit aussi que pour rapporter une *Clef* à l'autre, il faut les rapporter toutes deux sur le Clavier général, au moyen duquel on voit ce que chaque Note de l'une des *Clefs* est à l'égard de l'autre. C'est par cet exercice réitéré qu'on prend l'habitude de lire aisément les Partitions.

Il suit de cette mécanique qu'on peut placer telle Note qu'on voudra de la Gamme sur une ligne ou sur un espace quelconque de la Portée, puisqu'on a le choix de huit différentes Positions, nombre des Notes de l'Octave. Ainsi l'on pourroit Noter un Air entier sur la même ligne, en changeant la *Clef* à chaque degré. La Figure 7 montre par la suite des *Clefs* la suite des Notes *re fa la ut mi sol si re*, montant de Tierce en Tierce, & toutes placées sur la même ligne. La Figure suivante 8 représente sur la suite des mêmes *Clefs* la Note *ut* qui paroît descendre de Tierce en Tierce sur toutes les lignes de la Portée, & au-de-là, & qui cependant, au moyen des changemens de *Clef*, garde toujours l'Unisson. C'est sur des exemples semblables qu'on doit s'exercer pour connoitre au premier coup d'œil le jeu de toutes les *Clefs*.

Il y a deux de leurs positions, sçavoir, la *Clef* de *sol* sur la première ligne & la *Clef* de *fa* sur la troisième, dont l'usage paroît s'abolir de jour en jour. La première peut sembler moins nécessaire puisqu'elle

ne

ne rend qu'une poſition toute ſemblable à celle de *fa* ſur la quatrieme ligne, dont elle differe pourtant de deux Octaves. Pour la *Clef de fa*, il eſt évident qu'en l'ôtant tout-à-fait de la troiſieme ligne, on n'aura plus de poſition équivalente, & que la compoſition du Clavier, qui eſt complette aujourd'hui, deviendra par là défectueuſe.

CLEF TRANSPOSÉE. On appelle ainſi toute *Clef* armée de Dieſes ou de Bémols. Ces ſignes y ſervent à changer le lieu des deux ſemi-Tons de l'Octave, comme je l'ai expliqué au mot *Bémol*, & à établir l'ordre naturel de la Gamme, ſur quelque degré de l'Echelle qu'on veuille choiſir.

La néceſſité de ces altérations naît de la ſimilitude des Modes dans tous les Tons : car comme il n'y a qu'une formule pour le Mode majeur, il faut que tous les degrés de ce Mode ſe trouvent ordonnés de la même façon ſur leur Tonique ; ce qui ne peut ſe faire qu'à l'aide des Dieſes ou des Bémols. Il en eſt de même du Mode mineur ; mais comme la même combinaiſon qui donne la formule pour un Ton majeur, la donne auſſi pour un Ton mineur ſur une autre Tonique, (Voyez MODE.) il s'enſuit que pour les vingt-quatre Modes il ſuffit de douze combinaiſons : or ſi avec la Gamme naturelle on compte ſix modifications par Dieſes, & cinq par Bémols, ou ſix par Bémols & cinq par Dieſes, on trouvera ces douze combinaiſons auxquelles ſe bornent toutes les variétés poſſibles de Tons & de Modes dans le Syſteme établi.

J'explique, aux mots *Dieſe* & *Bémol*, l'ordre ſelon lequel ils doivent être placés à la *Clef*. Mais pour tranſpoſer tout d'un coup la *Clef* convenablement à un Ton ou Mode quelconque, voici une formule générale trouvée par M. de Boiſgelou, Conſeiller au Grand-Conſeil, & qu'il a bien voulu me communiquer.

Prenant l'*ut* naturel pour terme de comparaiſon, nous appellerons Intervalles mineurs la Quarte *ut fa*, & tous les Intervalles du même *ut* à une Note bémoliſée quelconque ; tout autre Intervalle eſt majeur. Remarquez qu'on ne doit pas prendre par Dieſe la Note ſupérieure d'un Intervalle majeur, parce qu'alors on feroit un Intervalle ſuperflu : mais il faut chercher la même choſe par Bémol ; ce qui donnera un Intervalle mineur. Ainſi l'on ne compoſera pas en *la* Dieſe, parce que la Sixte *ut la* étant majeure naturellement, deviendroit ſuperflue par

O

ce Dièse; mais on prendra la Note *si* Bémol, qui donne la même touche par un Intervalle mineur; ce qui rentre dans la règle.

On trouvera, (*Pl.* N *Fig.* 5.) une Table des douze Sons de l'Octave divisée par Intervalles majeurs & mineurs, sur laquelle on transposera la *Clef* de la manière suivante, selon le Ton & le Mode où l'on veut composer.

Ayant pris une de ces douze Notes pour Tonique ou fondamentale, il faut voir d'abord si l'Intervalle qu'elle fait avec *ut* est majeur ou mineur: s'il est majeur, il faut des Dièses; s'il est mineur, il faut des Bémols. Si cette Note est l'*ut* lui même, l'Intervalle est nul, & il ne faut ni Bémol ni Dièse

Pour déterminer à présent combien il faut de Dièses ou de Bémols, soit a le nombre qui exprime l'Intervalle d'*ut* à la Note en question La formule par Dièses sera $\frac{\overline{a - 1} \times 2}{7}$, & le reste donnera le nombre des Dièses qu'il faut mettre à la *Clef*. La formule par Bémols sera $\frac{\overline{a - 1} \times 5}{7}$, & le reste sera le nombre des Bémols qu'il faut mettre à la *Clef*.

Je veux, par exemple, composer en *la* Mode majeur. Je vois d'abord qu'il faut des Dièses, parce que *la* fait un Intervalle majeur avec *ut*. L'Intervalle est une Sixte dont le nombre est 6; j'en retranche 1; je multiplie le reste 5 par 2, & du produit 10 rejettant 7 autant de fois qu'il se peut, j'ai le reste 3 qui marque le nombre de Dièses dont il faut armer la *Clef* pour le Ton majeur de *la*.

Que si je veux prendre *fa* Mode majeur, je vois, par la Table, que l'Intervalle est mineur, & qu'il faut par conséquent des Bémols. Je retranche donc 1 du nombre 4 de l'Intervalle; je multiplie par 5 le reste 3, & du produit 15 rejettant 7 autant de fois qu'il se peut, j'ai 1 de reste: c'est un Bémol qu'il faut mettre à la *Clef*.

On voit par-là que le nombre des Dièses ou des Bémols de la *Clef* ne peut jamais passer six, puisqu'ils doivent être le reste d'une division par sept.

Pour les Tons mineurs il faut appliquer la même formule des Tons

majeurs, non sur la Tonique, mais sur la Note qui est une Tierce mineure au-dessus de cette même Tonique, sur la Médiante.

Ainsi, pour composer en *si* Mode mineur, je transposerai la Clef comme pour le Ton majeur de *re*. Pour *fa* Dièse mineur, je la transposerai comme pour *la* majeur, &c.

Les Musiciens ne déterminent les Transpositions qu'à force de pratique, ou en tâtonnant; mais la regle que je donne est démontrée, générale & sans exception.

COMARCHIOS. Sorte de Nome pour les Flutes dans l'ancienne Musique des Grecs.

COMMA. *s. m.* Petit Intervalle qui se trouve, dans quelques cas, entre deux Sons produits sous le même nom par des progressions différentes.

On distingue trois espèces de *Comma*. 1°. Le mineur, dont la raison est de 2025 à 2048; ce qui est la quantité dont le *si* Dièse, quatrieme Quinte de *sol* Dièse pris comme Tierce majeure de *mi*, est surpassé par l'*ut* naturel qui lui correspond. Ce *Comma* est la différence du semi-Ton majeur au semi-Ton moyen.

2°. Le *Comma* majeur est celui qui se trouve entre le *mi* produit par la progression triple comme quatrieme Quinte en commençant par *ut*, & le même *mi*, ou sa réplique, considéré comme Tierce majeure de ce même *ut*. La raison en est de 80 à 81. C'est le *Comma* ordinaire, & il est la différence du Ton majeur au Ton mineur.

3°. Enfin le *Comma* maxime, qu'on appelle *Comma* de Pythagore, a son rapport de 524288 à 531441, & il est l'excès du *si* Dièse produit par la progression triple comme douzième Quinte de l'*ut* sur le même *ut* élevé par ses Octaves au degré correspondant.

Les Musiciens entendent par *Comma* la huitieme ou la neuvieme partie d'un Ton, la moitié de ce qu'ils appellent un quart-de-Ton. Mais on peut assurer qu'ils ne sçavent ce qu'ils veulent dire en s'exprimant ainsi, puisque pour des oreilles comme les nôtres un si petit Intervalle n'est appréciable que par le calcul. (Voyez INTERVALLE.)

COMPAIR *adj. correlatif de lui-même.* Les Tons *Compairs* dans le

Plain-Chant, font l'authente & le plagal qui lui correfpond. Ainfi le premier Ton eft *Compair* avec le fecond ; le troifième avec le quatrième, & ainfi de fuite : chaque Ton pair eft *Compair* avec l'impair qui le précède. (Voyez Tons de l'Église.)

COMPLÉMENT d'un Intervalle eft la quantité qui lui manque pour arriver à l'Octave : ainfi la Seconde & la Septième, la Tierce & la Sixte, la Quarte & la Quinte font *Complémens* l'une de l'autre. Quand il n'eft queftion que d'un Intervalle, *Complément* & *Renverfement* font la même chofe. Quant aux efpèces, le jufte eft *Complément* du jufte, le majeur du mineur, le fuperflu du diminué, & réciproquement. (Voyez Intervalle.)

COMPOSÉ. *adj.* Ce mot a trois fens en Mufique; deux par rapport aux Intervalles & un par rapport à la Mefure.

I. Tout Intervalle qui paffe l'étendue de l'Octave eft un Intervalle *Compofé*, parce qu'en retranchant l'Octave on fimplifie l'Intervalle fans le changer. Ainfi la Neuvième, la Dixième, la Douzième font des Intervalles *Compofés* ; le premier, de la Seconde & de l'Octave ; le deuxième, de la Tierce & de l'Octave ; le troifième, de la Quinte & de l'Octave, *&c.*

II. Tout Intervalle qu'on peut divifer muficalement en deux Intervalles peut encore être confidéré comme *Compofé*. Ainfi la Quinte eft *compofée* de deux Tierces, la Tierce de deux Secondes, la Seconde majeure de deux femi-Tons; mais le femi-Ton n'eft point *Compofé*, parce qu'on ne peut plus le divifer ni fur le Clavier ni par Notes. C'eft le fens du difcours qui, des deux précédentes acceptions, doit déterminer celle felon laquelle un Intervalle eft dit *Compofé*.

III. On appelle *Mefures compofées* toutes celles qui font défignées par deux chiffres. (Voyez Mesure.)

COMPOSER. *v. a.* Inventer de la Mufique nouvelle, felon les règles de l'Art.

COMPOSITEUR. *f. m.* Celui qui compofe de la Mufique ou qui fait les règles de la Compofition. Voyez, au mot Composition, l'expofé des connoiffances néceffaires pour favoir compofer. Ce n'eft pas encore affez pour former un vrai *Compofiteur*. Toute la fcience

possible ne suffit point sans le génie qui la met en œuvre. Quelque effort que l'on puisse faire, quelque acquis que l'on puisse avoir, il faut être né pour cet Art ; autrement on n'y fera jamais rien que de médiocre. Il en est du *Compositeur* comme du Poete : si la Nature en naissant ne l'a formé tel ;

S'il n'a reçu du Ciel l'influence secrette,
Pour lui Phébus est sourd & Pégase est rétif.

Ce que j'entends par génie n'est point ce goût bisarre & capricieux qui seme par-tout le baroque & le difficile, qui ne sait orner l'Harmonie qu'à force de Dissonnances de contrastes & de bruit. C'est ce feu intérieur qui brule, qui tourmente le *Compositeur* malgré lui, qui lui inspire incessamment des Chants nouveaux & toujours agréables ; des expressions vives, naturelles & qui vont au cœur ; une Harmonie pure, touchante, majestueuse, qui renforce & pare le Chant sans l'étouffer. C'est ce divin guide qui a conduit Correlli, Vinci, Perez, Rinaldo, Jomelli, Durante plus savant qu'eux tous, dans le sanctuaire de l'Harmonie ; Leo, Pergolese, Hasse, Terradéglias, Galuppi dans celui du bon goût & de l'expression.

COMPOSITION. *s. f.* C'est l'Art d'inventer & d'écrire des Chants, de les accompagner d'une Harmonie convenable, de faire, en un mot, une Piece complette de Musique avec toutes ses Parties.

La connoissance de l'Harmonie & de ses regles est le fondement de la *Composition*. Sans doute il faut savoir remplir des Accords, préparer, sauver des Dissonnances, trouver des Basses-fondamentales & posséder toutes les autres petites connoissances élémentaires ; mais avec les seules regles de l'Harmonie on n'est pas plus près de savoir la *Composition*, qu'on ne l'est d'être un Orateur avec celles de la Grammaire. Je ne dirai point qu'il faut, outre cela, bien connoitre la portée & le caractere des Voix & des Instrumens, les Chants qui sont de facile ou difficile exécution, ce qui fait de l'effet & ce qui n'en fait pas ; sentir le caractere des différentes Mesures, celui des différentes Modulations pour appliquer toujours l'une & l'autre à propos ; sçavoir toutes les règles particulieres établies par convention, par goût, par caprice ou par pédanterie, comme les Fugues, les Imitations, les

sujets contraints, *&c.* Toutes ces choses ne sont encore que des préparatifs à la *Composition* : mais il faut trouver en soi-même la source des beaux Chants, de la grande Harmonie, les Tableaux, l'expression; être enfin capable de saisir ou de former l'ordonnance de tout un ouvrage, d'en suivre les convenances de toute espèce, & de se remplir de l'esprit du Poète sans s'amuser à courir après les mots. C'est avec raison que nos Musiciens ont donné le nom de paroles aux Poëmes qu'ils mettent en Chant. On voit bien, par leur manière de les rendre, que ce ne sont en effet, pour eux, que des paroles. Il semble, sur-tout depuis quelques années, que les règles des Accords aient fait oublier ou négliger toutes les autres, & que l'Harmonie n'ait acquis plus de facilité qu'aux dépens de l'Art en général. Tous nos Artistes savent le remplissage, à peine en avons-nous qui sachent la *Composition*.

Au reste, quoique les règles fondamentales du Contre-point soient toujours les mêmes, elles ont plus ou moins de rigueur selon le nombre des Parties; car à mesure qu'il y a plus de Parties, la *Composition* devient plus difficile, & les règles sont moins sévères. La *Composition* à deux Parties s'appelle *Duo*, quand les deux Parties chantent également, c'est-à-dire, quand le sujet se trouve partagé entr'elles. Que si le sujet est dans une Partie seulement, & que l'autre ne fasse qu'accompagner, on appelle alors la première *Récit* ou *Solo*; & l'autre, *Accompagnement* ou *Basse-continue*, si c'est une Basse. Il en est de même du *Trio* ou de la *Composition* à trois Parties, du *Quatuor*, du *Quinque*, &c. (*Voyez ces mots.*)

On donne aussi le nom de *Compositions* aux Pièces mêmes de Musique faites dans les règles de la *Composition* : c'est pourquoi les *Duo*, *Trio*, *Quatuor* dont je viens de parler, s'appellent des *Compositions*.

On compose ou pour les Voix seulement, ou pour les Instrumens, ou pour les Instrumens & les Voix. Le Plain-Chant & les Chansons sont les seules *Compositions* qui ne soient que pour les Voix; encore y joint-on souvent quelque Instrument pour les soutenir. Les *Compositions* instrumentales sont pour un Chœur d'Orchestre, & alors elles s'appellent *Symphonies*, *Concerts*; ou pour quelque espèce particulière d'Instrument, & elles s'appellent *Pièces*, *Sonates*. (Voyez ces mots.

Quant aux *Compoſitions* deſtinées pour les Voix & pour les Inſtrumens, elles ſe diviſent communément en deux eſpeces principales; ſçavoir, Muſique Latine ou Muſique d'Egliſe, & Muſique Françoiſe. Les Muſiques deſtinées pour l'Egliſe, ſoit Pſeaumes, Hymnes, Antiennes, Répons, portent en général le nom de *Mottets*. (Voyez MOTTET.) La Muſique Françoiſe ſe diviſe encore en Muſique de Théâtre, comme nos Opera, & en Muſique de Chambre, comme nos Cantates ou Cantatilles. (Voyez CANTATE, OPERA.)

Généralement la *Compoſition* Latine paſſe pour demander plus de ſcience & de regles, & la Françoiſe plus de génie & de gout.

Dans une *Compoſition* l'Auteur a pour ſujet le Son phyſiquement conſidéré, & pour objet le ſeul plaiſir de l'oreille, ou bien il s'éleve à la Muſique imitative & cherche à émouvoir ſes Auditeurs par des effets moraux. Au premier égard il ſuffit qu'il cherche de beaux Sons & des Accords agréables; mais au ſecond il doit conſidérer la Muſique par ſes rapports aux accens de la voix humaine, & par les conformités poſſibles entre les Sons harmoniquement combinés & les objets imitables. On trouvera dans l'article *Opera* quelques idées ſur les moyens d'élever & d'ennoblir l'Art, en faiſant, de la Muſique, une langue plus éloquente que le diſcours même.

CONCERT. *ſ. m.* Aſſemblée de Muſiciens qui exécutent des Pieces de Muſique Vocale & Inſtrumentale. On ne ſe ſert guères du mot de *Concert* que pour une aſſemblée d'au moins ſept ou huit Muſiciens, & pour une Muſique à pluſieurs Parties. Quant aux Anciens, comme ils ne connoiſſoient pas le Contre-point, leurs *Concerts* ne s'exécutoient qu'à l'Uniſſon ou à l'Octave; & ils en avoient rarement ailleurs qu'aux Théâtres & dans les Temples.

CONCERT SPIRITUEL. *Concert* qui tient lieu de Spectacle public à Paris, durant les tems où les autres Spectacles ſont fermés. Il eſt établi au Château des Tuileries; les Concertans y ſont tres-nombreux & la Salle eſt fort bien décorée. On y exécute des Mottets, des Symphonies, & l'on ſe donne auſſi le plaiſir d'y défigurer de tems en tems quelques Airs Italiens.

CONCERTANT. *adj.* Parties *Concertantes* ſont, ſelon l'Abbé Broſſard, celles qui ont quelque choſe à réciter dans une Piece ou dans

un *Concert*, & ce mot sert à les distinguer des Parties qui ne sont que de Chœur.

Il est vieilli dans ce sens, s'il l'a jamais eu. L'on dit aujourd'hui Parties Récitantes : mais on se sert de celui de *Concertant* en parlant du nombre de Musiciens qui exécutent dans un *Concert*, & l'on dira. *Nous étions vingt-cinq* Concertans. *Une assemblée de huit à dix* Concertans.

CONCERTO. *s. m.* Mot Italien francisé, qui signifie généralement une Symphonie faite pour être exécutée par tout un Orchestre; mais on appelle plus particulièrement *Concerto* une Pièce faite pour quelque Instrument particulier, qui joue seul de tems en tems avec un simple Accompagnement, après un commencement en grand Orchestre; & la Pièce continue ainsi toujours alternativement entre le même Instrument récitant, & l'Orchestre en Chœur. Quant aux *Concerto* où tout se joue en Rippieno, & où nul Instrument ne récite, les François les appellent quelquefois *Trio*, & les Italiens *Sinfonie*.

CONCORDANT, ou *Basse-Taille*, ou *Baryton*; celle des Parties de la Musique qui tient le milieu entre la Taille & la Basse. Le nom de *Concordant* n'est guère en usage que dans les Musiques d'Eglise non plus que la Partie qu'il désigne. Par-tout ailleurs cette Partie s'appelle Basse-Taille & se confond avec la Basse. Le *Concordant* est proprement la Partie qu'en Italie on appelle *Tenor*. (Voyez PARTIES.)

CONCOURS. *s. m.* Assemblée de Musiciens & de connoisseurs autorisés, dans laquelle une place vacante de Maitre de Musique ou d'Organiste est emportée, à la pluralité des suffrages, par celui qui a fait le meilleur Mottet, ou qui s'est distingué par la meilleure exécution.

Le *Concours* étoit en usage autrefois dans la plûpart des Cathédrales; mais dans ces tems malheureux où l'esprit d'intrigue s'est emparé de tous les états, il est naturel que le *Concours* s'abolisse insensiblement, & qu'on lui substitue des moyens plus aisés de donner à la faveur ou à l'intérêt, le prix qu'on doit au talent & au mérite.

CONJOINT. *adj.* Tétracorde *Conjoint* est, dans l'ancienne Musique, celui dont la corde la plus grave est à l'unisson de la corde la plus aiguë du Tétracorde qui est immédiatement au-dessous de lui; ou dont la corde la plus aiguë est à l'unisson de la plus grave du Tétracorde qui est immédiatement au-dessus de lui. Ainsi, dans le systême des Grecs, tous les cinq

Tétracordes

Tétracordes ſont *Conjoints* par quelque côté; ſçavoir, 1°. le Tétracorde Meſon *conjoint* au Tétracorde Hypaton; 2°. le Tétracorde Synnemenon *conjoint* au Tétracorde Meſon; 3°. le Tétracorde Hyperboleon *conjoint* au Tétracorde Diezeugmenon: & comme le Tétracorde auquel un autre étoit *conjoint* lui étoit *conjoint* réciproquement, cela eût fait en tout ſix Tétracordes; c'eſt-à-dire, plus qu'il n'y en avoit dans le ſyſteme, ſi le Tétracorde Meſon étant *Conjoint* par ſes deux extrémités, n'eût été pris deux fois pour une.

Parmi nous, *Conjoint* ſe dit d'un Intervalle ou Degré. On appelle Degrés *Conjoints* ceux qui ſont tellement diſpoſés entr'eux, que le Son le plus aigu du Degré inférieur, ſe trouve à l'uniſſon du Son le plus grave du Degré ſupérieur. Il faut de plus qu'aucun des Degrés *Conjoints* ne puiſſe être partagé en d'autres Degrés plus petits, mais qu'ils ſoient eux-mêmes les plus petits qu'il ſoit poſſible; ſçavoir, ceux d'une ſeconde. Ainſi ces deux Intervalles *ut re*, & *re mi* ſont *Conjoints*; mais *ut re* & *fa ſol* ne le ſont pas, faute de la première condition; *ut mi* & *mi ſol* ne le ſont pas non plus, faute de la ſeconde.

Marche par Degrés *Conjoints* ſignifie la même choſe que Marche Diatonique. (Voyez *Degré*, *Diatonique.*)

CONJOINTES. *ſ. f.* Tétracorde des *Conjointes*. (Voyez SYNNEMENON.)

CONNEXE. *adj.* Terme de Plain-Chant. (Voyez MIXTE.)

CONSONNANCE. *ſ. f.* C'eſt, ſelon l'étymologie du mot, l'effet de deux ou pluſieurs Sons entendus à la fois; mais on reſtraint communément la ſignification de ce terme aux Intervalles formés par deux Sons, dont l'Accord plaît à l'oreille, & c'eſt en ce ſens que j'en parlerai dans cet article.

De cette infinité d'Intervalles qui peuvent diviſer les Sons, il n'y en a qu'un très-petit nombre qui faſſent des *Conſonnances*; tous les autres choquent l'oreille & ſont appellés pour cela *Diſſonnances*. Ce n'eſt pas que pluſieurs de celles-ci ne ſoient employées dans l'Harmonie; mais elles ne le ſont qu'avec des précautions dont les *Conſonnances*, toujours agréables par elles-mêmes, n'ont pas également beſoin.

Les Grecs n'admettoient que cinq *Conſonnances*; ſçavoir l'Octave,

la Quinte, la Douzième qui eſt la réplique de la Quinte, la Quarte, & l'Onzième qui eſt ſa réplique. Nous y ajoûtons les Tierces & les Sixtes majeures & mineures, les Octaves doubles & triples, & en un mot, les diverſes répliques de tout cela ſans exception, ſelon toute l'étendue du ſyſtême.

On diſtingue les *Conſonnances* en parfaites ou juſtes, dont l'Intervalle ne varie point, & en imparfaites, qui peuvent être majeures ou mineures. Les *Conſonnances* parfaites, ſont l'Octave, la Quinte & la Quarte; les imparfaites ſont les Tierces & les Sixtes.

Les *Conſonnances* ſe diviſent encore en ſimples & compoſées. Il n'y a de *Conſonnances* ſimples que la Tierce & la Quarte: car la Quinte, par exemple, eſt compoſée de deux Tierces; la Sixte eſt compoſée de Tierce & de Quarte, &c.

Le caractère phyſique des *Conſonnances* ſe tire de leur production dans un même Son; ou, ſi l'on veut, du frémiſſement des cordes. De deux cordes bien d'accord formant entre elles un Intervalle d'Octave ou de Douzième qui eſt l'Octave de la Quinte, ou de Dix-ſeptième majeure qui eſt la double Octave de la Tierce majeure, ſi l'on fait ſonner la plus grave, l'autre frémit & réſonne. A l'égard de la Sixte majeure & mineure, de la Tierce mineure, de la Quinte & de la Tierce majeure ſimples, qui toutes ſont des combinaiſons & des renverſemens des précédentes *Conſonnances*, elles ſe trouvent non directement, mais entre les diverſes cordes qui frémiſſent au même Son.

Si je touche la corde *ut*, les cordes montées à ſon Octave *ut*, à la Quinte *ſol* de cette Octave, à la Tierce *mi* de la double Octave, même aux Octaves de tout cela, frémiront toutes & réſonneront à la fois; & quand la première corde ſeroit ſeule, on diſtingueroit encore tous ces Sons dans ſa réſonnance. Voilà donc l'Octave, la Tierce majeure, & la Quinte directes. Les autres *Conſonnances* ſe trouvent auſſi par combinaiſons; ſçavoir, la Tierce mineure, du *mi* au *ſol*; la Sixte mineure, du même *mi* à l'*ut* d'en haut; la Quarte, du *ſol* à ce même *ut*; & la Sixte majeure, du même *ſol* au *mi* qui eſt au-deſſus de lui.

Telle eſt la génération de toutes les *Conſonnances*. Il s'agiroit de rendre raiſon des Phénomènes.

Premièrement, le frémissement des cordes s'explique par l'action de l'air & le concours des vibrations. (Voyez UNISSON.) 2°. Que le son d'une corde soit toujours accompagné de ses Harmoniques. (Voyez ce mot.) cela paroît une propriété du Son qui dépend de sa nature, qui en est inséparable, & qu'on ne sauroit expliquer qu'avec des hypothèses qui ne sont pas sans difficulté. La plus ingénieuse qu'on ait jusqu'à présent imaginée sur cette matière est, sans contredit, celle de M. de Mairan, dont M. Rameau dit avoir fait son profit.

3°. A l'égard du plaisir que les *Consonnances* font à l'oreille à l'exclusion de tout autre Intervalle, on en voit clairement la source dans leur génération. Les *Consonnances* naissent toutes de l'Accord parfait, produit par un Son unique, & réciproquement l'Accord parfait se forme par l'assemblage des *Consonnances*. Il est donc naturel que l'Harmonie de cet Accord se communique à ses Parties; que chacune d'elles y participe, & que tout autre Intervalle qui ne fait pas partie de cet Accord n'y participe pas. Or la Nature qui a doué les objets de chaque sens de qualités propres à le flatter, a voulu qu'un Son quelconque fût toujours accompagné d'autres Sons agréables, comme elle a voulu qu'un rayon de lumière fût toujours formé des plus belles couleurs. Que si l'on presse la question, & qu'on demande encore d'où naît le plaisir que cause l'Accord parfait à l'oreille, tandis qu'elle est choquée du concours de tout autre Son? que pourroit-on répondre à cela, sinon de demander à son tour pourquoi le verd plutôt que le gris réjouit la vue, & pourquoi le parfum de la rose enchante, tandis que l'odeur du pavot déplait?

Ce n'est pas que les Physiciens n'aient expliqué tout cela; & que n'expliquent-ils point? Mais que toutes ces explications sont conjecturales, & qu'on leur trouve peu de solidité quand on les examine de près! Le Lecteur en jugera par l'exposé des principales, que je vais tâcher de faire en peu de mots.

Ils disent donc que la sensation du Son étant produite par les vibrations du corps sonore propagées jusqu'au tympan par celles que l'air reçoit de ce meme corps, lorsque deux Sons se font entendre ensemble l'oreille est affectée à la fois de leurs diverses vibrations. Si ces vibrations

ſont iſochrones; c'eſt-à-dire, qu'elles s'accordent à commencer & finir en même tems, ce concours forme l'Uniſſon, & l'oreille, qui ſaiſit l'Accord de ces retours égaux & bien concordans, en eſt agréablement affectée. Si les vibrations d'un des deux Sons ſont doubles en durée de celles de l'autre, durant chaque vibration du plus grave, l'aigu en ſera preciſément deux, & à la troiſième ils partiront enſemble. Ainſi, de deux en deux, chaque vibration impaire de l'aigu concourra avec chaque vibration du grave, & cette fréquente concordance qui conſtitue l'Octave, ſelon eux moins douce que l'Uniſſon, le ſera plus qu'aucune autre *Conſonnance*. Après vient la Quinte dont l'un des Sons fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait trois; de ſorte qu'ils ne s'accordent qu'à chaque troiſième vibration de l'aigu; enſuite la double Octave, dont l'un des Sons fait quatre vibrations pendant que l'autre n'en fait qu'une, s'accordant ſeulement à chaque quatrième vibration de l'aigu; pour la Quarte, les vibrations ſe répondent de quatre en qatre à l'aigu, & de trois en trois au grave: celles de la Tierce majeure ſont comme 4 & 5, de la Sixte majeure comme 3 & 5, de la Tierce mineure comme 5 & 6, & de la Sixte mineure comme 5 & 8. Au-delà de ces nombres il n'y a plus que leurs multiples qui produiſent des *Conſonnances*, c'eſt à-dire des Octaves de celles-ci; tout le reſte eſt diſſonnant.

D'autres trouvant l'Octave plus agréable que l'Uniſſon, & la Quinte plus agréable que l'Octave, en donnent pour raiſon que les retours égaux des vibrations dans l'Uniſſon & leur concours trop fréquent dans l'Octave confondent, identifient les Sons & empêchent l'oreille d'en appercevoir la diverſité. Pour qu'elle puiſſe, avec plaiſir, comparer les Sons, il faut bien, diſent-ils, que les vibrations s'accordent par Intervalles, mais non pas qu'elles ſe confondent trop ſouvent, autrement au lieu de deux Sons on croiroit n'en entendre qu'un, & l'oreille perdroit le plaiſir de la comparaiſon. C'eſt ainſi que du même principe on déduit à ſon gré le pour & le contre, ſelon qu'on juge que les expériences l'exigent.

Mais premièrement toute cette explication n'eſt, comme on voit, fondée que ſur le plaiſir qu'on prétend que reçoit l'ame par l'organe de l'ouïe du concours des vibrations; ce qui, dans le fond, n'eſt déjà

qu'une pure ſuppoſition. De plus, il faut ſuppoſer encore, pour autoriſer ce ſyſtême, que la première vibration de chacun des deux corps ſonores commence exactement avec celle de l'autre; car de quelque peu que l'une précédât, elles ne concourroient plus dans le rapport déterminé, peut-être même ne concourroient-elles jamais, & par conſéquent l'Intervalle ſenſible devroit changer; la *Conſonnance* n'exiſteroit plus ou ne ſeroit plus la même. Enfin il faut ſuppoſer que les diverſes vibrations des deux Sons d'une *Conſonnance* frappent l'organe ſans confuſion, & tranſmettent au cerveau la ſenſation de l'Accord ſans ſe nuire mutuellement: choſe difficile à concevoir & dont j'aurai occaſion de parler ailleurs.

Mais ſans diſputer ſur tant de ſuppoſitions, voyons ce qui doit s'enſuivre de ce ſyſtême. Les vibrations ou les Sons de la dernière *Conſonnance*, qui eſt la Tierce mineure, ſont comme 5 & 6, & l'Accord en eſt fort agréable. Que doit-il naturellement réſulter de deux autres Sons dont les vibrations ſeroient entr'elles comme 6 & 7? Une *Conſonnance* un peu moins harmonieuſe, à la vérité, mais encore aſſez agréable, à cauſe de la petite différence des raiſons; car elles ne diffèrent que d'un trente-ſixième. Mais qu'on me diſe comment il ſe peut faire que deux Sons, dont l'un fait cinq vibrations pendant que l'autre en fait 6, produiſent une *Conſonnance* agréable, & que deux Sons, dont l'un fait 6 vibrations pendant que l'autre en fait 7, produiſent une Diſſonnance auſſi dure. Quoi! dans l'un de ces rapports les vibrations s'accordent de ſix en ſix, & mon oreille eſt charmée, dans l'autre elles s'accordent de ſept en ſept, & mon oreille eſt écorchée? Je demande encore comment il ſe fait qu'après cette première Diſſonnance la dureté des autres n'augmente pas en raiſon de la compoſition des rapports? Pourquoi, par exemple, la Diſſonnance qui réſulte du rapport de 89 à 90, n'eſt pas beaucoup plus choquante que celle qui réſulte du rapport de 12 à 13? Si le retour plus ou moins fréquent du concours des vibrations étoit la cauſe du degré de plaiſir ou de peine que me font les Accords, l'effet ſeroit proportionné à cette cauſe, & je n'y trouve aucune proportion. Donc ce plaiſir & cette peine ne viennent point de-là.

Il reſte encore à faire attention aux altérations dont une *Conſonnance* eſt ſuſceptible ſans ceſſer d'être agréable à l'oreille, quoique ces altérations dérangent entiérement le concours périodique des vibrations, & que ce concours même devienne plus rare à meſure que l'altération eſt moindre. Il reſte à conſidérer que l'Accord de l'Orgue ou du Clavecin ne devroit offrir à l'oreille qu'une cacophonie d'autant plus horrible que ces Inſtrumens ſeroient accordés avec plus de ſoin, puiſqu'excepté l'Octave il ne s'y trouve aucune *Conſonnance* dans ſon rapport exact.

Dira-t-on qu'un rapport approché eſt ſuppoſé tout-à-fait exact, qu'il eſt reçû pour tel par l'oreille, & qu'elle ſupplée par inſtinct ce qui manque à la juſteſſe de l'Accord? Je demande alors pourquoi cette inégalité de jugement & d'appréciation, par laquelle elle admet des rapports plus ou moins rapprochés, & en rejette d'autres ſelon la diverſe nature des *Conſonnances*? Dans l'Uniſſon, par exemple, l'oreille ne ſupplée rien; il eſt juſte ou faux, point de milieu. De même encore dans l'Octave, ſi l'Intervalle n'eſt exact, l'oreille eſt choquée; elle n'admet point d'approximation. Pourquoi en admet-elle plus dans la Quinte, & moins dans la Tierce majeure? Une explication vague, ſans preuve, & contraire au principe qu'on veut établir, ne rend point raiſon de ces différences.

Le Philoſophe qui nous a donné des principes d'Acouſtique, laiſſant à part tous ces concours de vibrations, & renouvellant ſur ce point le ſyſtême de Deſcartes, rend raiſon du plaiſir que les *Conſonnances* font a l'oreille par la ſimplicité des rapports qui ſont entre les Sons qui les forment. Selon cet Auteur, & ſelon Deſcartes, le plaiſir diminue à meſure que ces rapports deviennent plus compoſés, & quand l'eſprit ne les ſaiſit plus, ce ſont de véritables Diſſonnances; ainſi c'eſt une opération de l'eſprit qu'ils prennent pour le principe du ſentiment de l'Harmonie. D'ailleurs, quoique cette hypothèſe s'accorde avec le réſultat des premières diviſions harmoniques, & qu'elle s'étende même à d'autres phénomènes qu'on remarque dans les beaux Arts, comme elle eſt ſujette aux mêmes objections que la précedente, il n'eſt pas poſſible à la raiſon de s'en contenter.

Celle de toutes qui paroît la plus satisfaisante a pour Auteur M. Estève, de la Société Royale de Montpellier. Voici là-dessus comment il raisonne.

Le sentiment du Son est inséparable de celui de ses Harmoniques, & puisque tout Son porte avec soi ses Harmoniques ou plutôt son Accompagnement, ce même Accompagnement est dans l'ordre de nos organes. Il y a dans le Son le plus simple une gradation de Sons qui sont & plus foibles & plus aigus, qui adoucissent, par nuances, le Son principal, & le font perdre dans la grande vitesse des Sons les plus hauts. Voilà ce que c'est qu'un Son ; l'Accompagnement lui est essentiel, en fait la douceur & la mélodie. Ainsi toutes les fois que cet adoucissement, cet Accompagnement, ces Harmoniques seront renforcés & mieux développés, les Sons seront plus mélodieux, les nuances mieux soutenues. C'est une perfection, & l'ame y doit être sensible.

Or les *Consonnances* ont cette propriété que les Harmoniques de chacun des deux Sons concourant avec les Harmoniques de l'autre, ces Harmoniques se soutiennent mutuellement, deviennent plus sensibles, durent plus long-tems, & rendent ainsi plus agréable l'Accord des Sons qui les donnent.

Pour rendre plus claire l'application de ce principe, M. Estève a dressé deux Tables, l'une des *Consonnances* & l'autre des Dissonnances qui sont dans l'ordre de la Gamme ; & ces Tables sont tellement disposées, qu'on voit dans chacune le concours ou l'opposition des Harmoniques des deux Sons qui forment chaque Intervalle.

Par la Table des *Consonnances* on voit que l'Accord de l'Octave conserve presque tous ses Harmoniques ; & c'est la raison de l'identité qu'on suppose, dans la pratique de l'Harmonie, entre les deux Sons de l'Octave ; on voit que l'Accord de la Quinte ne conserve que trois Harmoniques, que la Quarte n'en conserve que deux, qu'enfin les *Consonnances* imparfaites n'en conservent qu'un, excepté la Sixte majeure qui en porte deux.

Par la Table des Dissonnances on voit qu'elles ne se conservent aucun Harmonique, excepté la seule Septième mineure qui conserve son qua-

trième Harmonique; sçavoir, la Tierce majeure de la troisième Octave du Son aigu.

De ces observations, l'Auteur conclud que, plus entre deux Sons il y aura d'Harmoniques concourans, plus l'Accord en sera agréable, & voilà les *Consonnances* parfaites. Plus il y aura d'Harmoniques détruits, moins l'ame sera satisfaite de ces Accords; voilà les *Consonnances* imparfaites. Que s'il arrive enfin qu'aucun Harmonique ne soit conservé, les Sons seront privés de leur douceur & de leur mélodie; ils seront aigres & comme décharnés, l'ame s'y refusera, & au lieu de l'adoucissement qu'elle éprouvoit dans les *Consonnances*, ne trouvant par-tout qu'une rudesse soutenue, elle éprouvera un sentiment d'inquiétude, désagréable, qui est l'effet de la Dissonnance.

Cette hypothèse est, sans contredit, la plus simple, la plus naturelle, la plus heureuse de toutes: mais elle laisse pourtant encore quelque chose à desirer pour le contentement de l'esprit, puisque les causes qu'elle assigne ne sont pas toujours proportionnelles aux différences des effets; que, par exemple, elle confond dans la même cathégorie la Tierce mineure & la Septième mineure, comme réduites également à un seul Harmonique, quoique l'une soit *Consonnante*, l'autre Dissonnante, & que l'effet, à l'oreille, en soit très-différent.

A l'égard du principe d'Harmonie imaginé par M. Sauveur, & qu'il faisoit consister dans les Battemens, comme il n'est en nulle façon soutenable, & qu'il n'a été adopté de personne, je ne m'y arrêterai pas ici, & il suffira de renvoyer le Lecteur à ce que j'en ai dit au mot BATTEMENS.

CONSONNANT. *adj.* Un Intervalle *Consonnant* est celui qui donne une Consonnance ou qui en produit l'effet; ce qui arrive, en certains cas, aux Dissonnances par la force de la modulation. Un Accord *Consonnant* est celui qui n'est composé que de Consonnances.

CONTRA. *s. m.* Nom qu'on donnoit autrefois à la Partie qu'on appelloit plus communément *Altus*, & qu'aujourd'hui nous nommons *Haute-Contre*. (Voyez HAUTE-CONTRE.)

CONTRAINT. *adj.* Ce mot s'applique, soit à l'Harmonie, soit au Chant, soit à la valeur des Notes, quand par la nature du dessein

on

on s'est assujetti à une loi d'uniformité dans quelqu'une de ces trois Parties. (Voyez BASSE CONTRAINTE.)

CONTRASTE. *s. m.* Opposition de caractères. Il y a *Contraste* dans une Piece de Musique, lorsque le Mouvement passe du lent au vite, ou du vite au lent; lorsque le Diapason de la Mélodie passe du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave; lorsque le Chant passe du doux au fort, ou du fort au doux; lorsque l'Accompagnement passe du simple au figuré, ou du figuré au simple; enfin lorsque l'Harmonie a des jours & des pleins alternatifs: & le *Contraste* le plus parfait est celui qui réunit à la fois toutes ces oppositions.

Il est très-ordinaire aux Compositeurs qui manquent d'invention d'abuser du *Contraste*, & d'y chercher, pour nourrir l'attention, les ressources que leur génie ne leur fournit pas. Mais le *Contraste*, employé à propos & sobrement ménagé, produit des effets admirables.

CONTRA-TENOR. Nom donné dans les commencemens du Contre-point à la Partie qu'on a depuis nommée *Tenor* ou *Taille*, (Voyez TAILLE.)

CONTRE-CHANT. *s. m.* Nom donné par Gerson & par d'autres à ce qu'on appelloit alors plus communément *Dechant*, ou *Contre-point*. (*Voyez ces mots.*)

CONTRE-DANSE. Air d'une sorte de Danse de même nom, qui s'exécute à quatre, à six & à huit personnes, & qu'on danse ordinairement dans les Bals après les Menuets, comme étant plus gaie & occupant plus de monde. Les Airs des *Contre-Danses* sont le plus souvent à deux tems; ils doivent être bien cadencés, brilians & gais, & avoir cependant beaucoup de simplicité; car comme on les reprend très-souvent, ils deviendroient insupportables, s'ils étoient chargés. En tout genre les choses les plus simples sont celles dont on se lasse le moins.

CONTRE-FUGUE ou FUGUE RENVERSÉE *s. f.* sorte de Fugue dont la marche est contraire à celle d'une autre Fugue qu'on a établie auparavant dans le même morceau. Ainsi quand la Fugue s'est fait entendre en montant de la Tonique à la Dominante, ou de la Dominante à la Tonique, la *Contre-Fugue* doit se faire entendre en descendant de la Dominante à la Tonique, ou de la Tonique à la

Dominante, & *vice versâ*. Du reste ses règles sont entièrement semblables à celles de la Fugue. (Voyez FUGUE.)

CONTRE-HARMONIQUE. *adj.* Nom d'une sorte de Proportion. (Voyez PROPORTION.)

CONTRE-PARTIE. *s. f.* Ce terme ne s'emploie en Musique que pour signifier une des deux Parties d'un Duo considérée relativement à l'autre.

CONTRE-POINT. *s. m.* C'est à-peu-près la même chose que *Composition* ; si ce n'est que *Composition* peut se dire des Chants, & d'une seule Partie, & que *Contre-point* ne se dit que de l'Harmonie, & d'une *Composition* à deux ou plusieurs Parties différentes.

Ce mot de *Contre-point* vient de ce qu'anciennement les Notes ou signes des Sons étoient de simples points, & qu'en composant à plusieurs Parties, on plaçoit ainsi ces points l'un sur l'autre, ou l'un contre l'autre.

Aujourd'hui le nom de *Contre-point* s'applique spécialement aux Parties ajoûtées sur un sujet donné, pris ordinairement du Plain-Chant. Le sujet peut être à la Taille ou à quelqu'autre Partie supérieure, & l'on dit alors que le *Contre-point* est sous le sujet; mais il est ordinairement à la Basse, ce qui met le sujet sous le *Contre-point*. Quand le *Contre-point* est syllabique, ou Note sur Note, on l'appelle *Contre-point simple* ; *Contre-point figuré*, quand il s'y trouve différentes figures ou valeurs de Notes, & qu'on y fait des Desseins, des Fugues, des Imitations : on sent bien que tout cela ne peut se faire qu'à l'aide de la Mesure, & que ce Plain-Chant devient alors de véritable Musique. Une Composition faite & exécutée ainsi sur le champ & sans préparation sur un sujet donné, s'appelle *Chant sur le Livre*, parce qu'alors chacun compose impromptu sa Partie ou son Chant sur le Livre du Chœur. (Voyez CHANT SUR LE LIVRE.)

On a long-tems disputé si les Anciens avoient connu le *Contre-point*; mais par tout ce qui nous reste de leur Musique & de leurs écrits, principalement par les règles de pratique d'Aristoxène, Livre troisième, on voit clairement qu'ils n'en eurent jamais la moindre notion.

CONTRE-SENS. *s. m.* Vice dans lequel tombe le Musicien

quand il rend une autre penſée que celle qu'il doit rendre. La Muſique, dit M. d'Alembert, n'étant & ne devant être qu'une traduction des paroles qu'on met en Chant, il eſt viſible qu'on y peut tomber dans des *Contre-ſens*; & ils n'y ſont guères plus faciles à éviter que dans une véritable traduction. *Contre-ſens* dans l'expreſſion, quand la Muſique eſt triſte au lieu d'etre gaie, gaie au lieu d'etre triſte, légère au lieu d'etre grave, grave au lieu d'etre légere, &c. *Contre ſens* dans la Proſodie, lorſqu'on eſt bref ſur des ſyllabes longues, long ſur des ſyllabes brèves, qu'on n'obſerve pas l'accent de la Langue, &c. *Contre-ſens* dans la Déclamation, lorſqu'on y exprime par les mêmes Modulations des ſentimens oppoſés ou différens, lorſqu'on y rend moins les ſentimens que les mots, lorſqu'on s'y appeſantit ſur des détails ſur leſquels on doit gliſſer, lorſque les répétitions ſont entaſſées hors de propos. *Contre-ſens* dans la ponctuation, lorſque la Phraſe de Muſique ſe termine par une Cadence parfaite dans les endroits où le ſens eſt ſuſpendu, ou forme un repos imparfait quand le ſens eſt achevé. Je parle ici des *Contre-ſens* pris dans la rigueur du mot; mais le manque d'expreſſion eſt peut-être le plus énorme de tous. J'aime encore mieux que la Muſique diſe autre choſe que ce qu'elle doit dire, que de parler & ne rien dire du tout.

CONTRE-TEMS. *ſ. m.* Meſure à *Contre-tems* eſt celle où l'on pauſe ſur le Tems foible, où l'on gliſſe ſur le Tems fort, & où le Chant ſemble être en Contre-ſens avec la Meſure. (Voyez SYNCOPE.)

COPISTE. *ſ. m.* Celui qui fait profeſſion de copier de la Muſique.

Quelque progrès qu'ait fait l'Art Typographique, on n'a jamais pu l'appliquer à la Muſique avec autant de ſuccès qu'à l'écriture, ſoit parce que les gouts de l'eſprit étant plus conſtans que ceux de l'oreille, on s'ennuie moins vîte des mêmes livres que des mêmes chanſons; ſoit par les difficultés particulières que la combinaiſon des Notes & des Lignes ajoûte à l'impreſſion de la Muſique: car ſi l'on imprime premierement les Portées & enſuite les Notes, il eſt impoſſible de donner à leurs poſitions relatives, la juſteſſe néceſſaire; & ſi le caractère de chaque Note tient à une portion de la Portée, comme dans notre

Musique imprimée, les lignes s'ajustent si mal entr'elles, il faut une si prodigieuse quantité de caractères, & le tout fait un si vilain effet à l'œil, qu'on a quitté cette manière avec raison pour lui substituer la gravure. Mais outre que la gravure elle-même n'est pas exempte d'inconvéniens, elle a toujours celui de multiplier trop ou trop peu les exemplaires ou les Parties; de mettre en Partition ce que les uns voudroient en Parties séparées, ou en Parties séparées ce que d'autres voudroient en Partition, & de n'offrir guère aux curieux que de la Musique déjà vieille qui court dans les mains de tout le monde. Enfin il est sûr qu'en Italie, le pays de la terre où l'on fait le plus de Musique, on a proscrit depuis longtems la Note imprimée sans que l'usage de la gravure ait pu s'y établir; d'où je concluds qu'au jugement des Experts celui de la simple *Copie* est le plus commode.

Il est plus important que la Musique soit nettement & correctement copiée que la simple écriture; parce que celui qui lit & médite dans son cabinet, apperçoit, corrige aisément les fautes qui sont dans son livre, & que rien ne l'empêche de suspendre sa lecture ou de la recommencer: mais dans un Concert où chacun ne voit que sa Partie, & où la rapidité & la continuité de l'exécution ne laissent le tems de revenir sur aucune faute, elles sont toutes irréparables: souvent un morceau sublime est estropié, l'exécution est interrompue ou même arrêtée, tout va de travers, partout manque l'ensemble & l'effet, l'Auditeur est rebuté & l'Auteur deshonoré, par la seule faute du *Copiste*.

De plus, l'intelligence d'une Musique difficile dépend beaucoup de la manière dont elle est copiée; car outre la netteté de la Note, il y a divers moyens de présenter plus clairement au Lecteur les idées qu'on veut lui peindre & qu'il doit rendre. On trouve souvent la copie d'un homme plus lisible que celle d'un autre qui pourtant note plus agréablement; c'est que l'un ne veut que plaire aux yeux, & que l'autre est plus attentif aux soins utiles. Le plus habile *Copiste* est celui dont la Musique s'exécute avec le plus de facilité, sans que le Musicien même devine pourquoi. Tout cela m'a persuadé que ce n'étoit pas faire un Article inutile que d'exposer un peu en détail le devoir & les soins d'un bon *Copiste*: tout ce qui tend à faciliter l'exécution n'est point indifférent à la perfection d'un Art dont elle est toujours le

plus grand écueil. Je sens combien je vais me nuire à moi-même si l'on compare mon travail à mes regles : mais je n'ignore pas que celui qui cherche l'utilité publique doit avoir oublié la sienne. Homme de Lettres, j'ai dit de mon état tout le mal que j'en pense ; je n'ai fait que de la Musique Françoise, & n'aime que l'Italienne ; j'ai montré toutes les miseres de la Société quand j'étois heureux par elle : mauvais *Copiste*, j'expose ici ce que font les bons. O vérité ! mon intérêt ne fut jamais rien devant toi ; qu'il ne souille en rien le culte que je t'ai voué.

Je suppose d'abord que le *Copiste* est pourvu de toutes les connoissances nécessaires à sa profession. Je lui suppose, de plus, les talens qu'elle exige pour être exercée supérieurement. Quels sont ces talens, & quelles sont ces connoissances ? Sans en parler expressément, c'est de quoi cet Article pourra donner une suffisante idee. Tout ce que j'oserai dire ici, c'est que tel Compositeur qui se croit un fort habile homme, est bien loin d'en savoir assez pour copier correctement la composition d'autrui.

Comme la Musique écrite, surtout en Partition, est faite pour être lue de loin par les Concertans, la première chose que doit faire le *Copiste* est d'employer les matériaux les plus convenables pour rendre sa Note bien lisible & bien nette. Ainsi il doit choisir de beau papier fort, blanc, médiocrement fin, & qui ne perce point : on préfere celui qui n'a pas besoin de laver, parce que le lavage avec l'alun lui ôte un peu de sa blancheur. L'encre doit être très-noire, sans être luisante ni gommée ; la Reglure fine, égale & bien marquée, mais non pas noire comme la Note : il faut au contraire que les lignes soient un peu pâles, afin que les Croches, Doubles-croches, les Soupirs, Demi-soupirs & autres petits signes ne se confondent pas avec elles, & que la Note sorte mieux. Loin que la pâleur des Lignes empeche de lire la Musique à une certaine distance, elle aide au contraire, par la netteté ; & quand meme la Ligne échapperoit un moment à la vue, la position des Notes l'indique assez le plus souvent. Les Régleurs ne rendent que du travail mal fait ; si le *Copiste* veut se faire honneur, il doit régler son papier lui-meme.

Il y a deux formats de papier reglé ; l'un pour la Musique Françoise.

dont la longueur eſt de bas en haut ; l'autre pour la Muſique Italienne, dont la longueur eſt dans le ſens des Lignes. On peut employer pour les deux le même papier, en le coupant & reglant en ſens contraire : mais quand on l'achette reglé, il faut renverſer les noms chez les Papetiers de Paris, demander du Papier à l'Italienne quand on le veut à la Françoiſe, & à la Françoiſe quand on le veut à l'Italienne ; ce *qui-pro-quo* importe peu, dès qu'on en eſt prévenu.

Pour copier une Partition il faut compter les Portées qu'enferme l'Accolade, & choiſir du Papier qui ait, par page, le même nombre de Portées, ou un multiple de ce nombre ; afin de ne perdre aucune Portée, ou d'en perdre le moins qu'il eſt poſſible quand le multiple n'eſt pas exact.

Le Papier à l'Italienne eſt ordinairement à dix Portées, ce qui diviſe chaque page en deux Accolades de cinq Portées chacune pour les Airs ordinaires ; ſavoir, deux Portées pour les deux Deſſus de Violon, une pour la Quinte, une pour le Chant, & une pour la Baſſe. Quand on a des Duo ou des Parties de Flûtes, de Hautbois, de Cors, de Trompettes ; alors, à ce nombre de Portées on ne peut plus mettre qu'une Accolade par page, à moins qu'on ne trouve le moyen de ſupprimer quelque Portée inutile, comme celle de la Quinte, quand elle marche ſans ceſſe avec la Baſſe.

Voici maintenant les obſervations qu'on doit faire pour bien diſtribuer la Partition. 1°. Quelque nombre de Parties de ſymphonie qu'on puiſſe avoir, il faut toujours que les Parties de Violon, comme principales, occupent le haut de l'Accolade où les yeux ſe portent plus aiſément ; ceux qui les mettent au-deſſous de toutes les autres & immédiatement ſur la Quinte pour la commodité de l'Accompagnateur, ſe trompent ; ſans compter qu'il eſt ridicule de voir dans une Partition les Parties de Violon au-deſſous, par exemple, de celles des Cors qui ſont beaucoup plus baſſes, 2°, Dans toute la longueur de chaque morceau l'on ne doit jamais rien changer au nombre des Portées, afin que chaque Partie ait toujours la ſienne au même lieu. Il vaut mieux laiſſer des Portées vides, ou, s'il le faut abſolument, en charger quelqu'une de deux Parties, que d'étendre ou reſſerrer l'Accolade inégalement. Cette règle n'eſt que pour la Muſique Italienne ; car l'uſage

de la gravure a rendu les Compositeurs François plus attentifs à l'économie de l'espace qu'à la commodité de l'exécution. 3°. Ce n'est qu'à toute extrémité qu'on doit mettre deux Parties sur une même Portée ; c'est, sur-tout, ce qu'on doit éviter pour les Parties de Violon ; car, outre que la confusion y seroit à craindre, il y auroit équivoque avec la Double-corde : il faut aussi regarder si jamais les Parties ne se croisent ; ce qu'on ne pourroit guere écrire sur la même Portée d'une manière nette & lisible. 4°. Les Clefs une fois écrites & correctement armées ne doivent plus se répéter non plus que le signe de la Mesure, si ce n'est dans la Musique Françoise, quand, les Accolades étant inégales, chacun ne pourroit plus reconnoitre sa Partie ; mais dans les Parties séparées on doit répéter la Clef au commencement de chaque Portée, ne fut-ce que pour marquer le commencement de la Ligne au défaut d'Accolade.

Le nombre des Portées ainsi fixé, il faut faire la division des Mesures, & ces Mesures doivent être toutes égales en espace comme en durée, pour mesurer en quelque sorte le tems au compas & guider la voix par les yeux. Cet espace doit être assez étendu dans chaque Mesure pour recevoir toutes les Notes qui peuvent y entrer, selon sa plus grande subdivision. On ne sauroit croire combien ce soin jette de clarté sur une Partition, & dans quel embarras on se jette en le négligeant. Si l'on serre une Mesure sur une Ronde, comment placer les seize Doubles-croches que contient peut-être une autre Partie dans la même Mesure ? Si l'on se règle sur la Partie Vocale, comment fixer l'espace des Ritournelles ? En un mot, si l'on ne regarde qu'aux divisions d'une des Parties, comment y rapporter les divisions souvent contraires des autres Parties ?

Ce n'est pas assez de diviser l'Air en Mesures égales, il faut aussi diviser les Mesures en Tems égaux. Si dans chaque Partie on proportionne ainsi l'espace à la durée, toutes les Parties & toutes les Notes simultanées de chaque Partie se correspondront avec une justesse qui fera plaisir aux yeux & facilitera beaucoup la lecture d'une Partition. Si, par exemple, on partage une Mesure à quatre Tems, en quatre espaces bien égaux entr'eux & dans chaque Partie, qu'on étende les Noires, qu'on rapproche les Croches, qu'on resserre les Doubles-croches à pro-

portion & chacune dans ſon eſpace; ſans qu'on ait beſoin de regarder une Partie en copiant l'autre, toutes les Notes correſpondantes ſe trouveront plus exactement perpendiculaires, que ſi on les eût confrontées en les écrivant ; & l'on remarquera dans le tout la plus exacte proportion, ſoit entre les diverſes Meſures d'une même Partie, ſoit entre les diverſes parties d'une même Meſure.

A l'exactitude des rapports il faut joindre autant qu'il ſe peut la netteté des ſignes. Par exemple, on n'écrira jamais de Notes inutiles, mais ſi-tôt qu'on s'apperçoit que deux Parties ſe réuniſſent & marchent à l'uniſſon, l'on doit renvoyer de l'une à l'autre lorſqu'elles ſont voiſines & ſur la même Clef. A l'égard de la Quinte, ſi-tôt qu'elle marche à l'Octave de la Baſſe, il faut auſſi l'y renvoyer. La même attention de ne pas inutilement multiplier les ſignes, doit empécher d'écrire pour la Symphonie les *Piano* aux entrées du Chant, & les *Forte* quand il ceſſe : par-tout ailleurs, il les faut écrire exactement ſous le premier Violon & ſous la Baſſe ; & cela ſuffit dans une Partition, où toutes les Parties peuvent & doivent ſe regler ſur ces deux-là.

Enfin le devoir du *Copiſte* écrivant une Partition eſt de corriger toutes les fauſſes Notes qui peuvent ſe trouver dans ſon original. Je n'entends pas par fauſſes Notes les fautes de l'ouvrage, mais celles de la Copie qui lui ſert d'original. La perfection de la ſienne eſt de rendre fidèlement les idées de l'Auteur, bonnes ou mauvaiſes : ce n'eſt pas ſon affaire ; car il n'eſt pas Auteur ni correcteur, mais *Copiſte*. Il eſt bien vrai que, ſi l'Auteur a mis par mégarde une Note pour une autre, il doit la corriger; mais ſi ce méme Auteur a fait par ignorance une faute de Compoſition, il la doit laiſſer. Qu'il compoſe mieux lui-même, s'il veut ou s'il peut, à la bonne heure ; mais ſi-tôt qu'il copie, il doit reſpecter ſon original. On voit par-là qu'il ne ſuffit pas au *Copiſte* d'être bon Harmoniſte & de bien ſçavoir la Compoſition; mais qu'il doit, de plus, être exercé dans les divers ſtyles, reconnoître un Auteur par ſa manière, & ſçavoir bien diſtinguer ce qu'il a fait de ce qu'il n'a pas fait. Il y a, de plus, une ſorte de critique propre à reſtituer un paſſage par la comparaiſon d'un autre, à remettre un *Fort* ou un *Doux* où il a été oublié, à détacher des phraſes liées mal-à-propos, à reſtituer même des Meſures omiſes; ce qui n'eſt pas ſans exemple,

méme

même dans des Partitions. Sans doute il faut du sçavoir & du goût pour rétablir un texte dans toute sa pureté: l'on me dira que peu de *Copistes* le font; je répondrai que tous le devroient faire.

Avant de finir ce qui regarde les Partitions, je dois dire comment on y rassemble des Parties séparées; travail embarrassant pour bien des *Copistes*, mais facile & simple quand on s'y prend avec méthode.

Pour cela il faut d'abord compter avec soin les Mesures dans toutes les Parties, pour s'assurer qu'elles sont correctes. Ensuite on pose toutes les Parties l'une sur l'autre en commençant par la Basse & la couvrant successivement des autres Parties dans le même ordre qu'elles doivent avoir sur la Partition. On fait l'Accollade d'autant de Portées qu'on a de Parties; on la divise en Mesures égales, puis mettant toutes ces Parties ainsi rangées devant soi & à sa gauche, on copie d'abord la première ligne de la première Partie, que je suppose être le premier Violon; on y fait une legère marque en crayon à l'endroit où l'on s'arrête; puis on la transporte renversée à sa droite. On copie de même la première ligne du second Violon, renvoyant au premier par-tout où ils marchent à l'unisson; puis faisant une marque comme ci-devant, on renverse la Partie sur la précédente à sa droite, & ainsi de toutes les Parties l'une après l'autre. Quand on est à la Basse, on parcourt des yeux toute l'Accollade pour vérifier si l'Harmonie est bonne, si le tout est bien d'accord, & si l'on ne s'est point trompé. Cette première ligne faite, on prend ensemble toutes les Parties qu'on a renversées l'une sur l'autre à sa droite, on les renverse derechef à sa gauche, & elles se retrouvent ainsi dans le même ordre & dans la même situation où elles étoient quand on a commencé; on recommence la seconde Accollade, à la petite marque en crayon; l'on fait une autre marque à la fin de la seconde Ligne, & l'on poursuit comme ci-devant, jusqu'à ce que le tout soit fait.

J'aurai peu de choses à dire sur la manière de tirer une Partition en Parties séparées; car c'est l'opération la plus simple de l'Art, & il suffira d'y faire les observations suivantes: 1°. Il faut tellement comparer la longueur des morceaux à ce que peut contenir une page, qu'on ne soit

jamais obligé de tourner ſur un même morceau dans les Parties Inſtrumentales, à moins qu'il n'y ait beaucoup de Meſures à compter, qui en laiſſent le tems. Cette règle oblige de commencer à la page *verſo* tous les morceaux qui rempliſſent plus d'une page ; & il n'y en a guères qui en rempliſſent plus de deux. 2°. Les *Doux* & les *Fort* doivent être écrits avec la plus grande exactitude ſur toutes les Parties, même ceux où rentre & ceſſe le Chant, qui ne ſont pas pour l'ordinaire écrits ſur la Partition. 3°. On ne doit point couper une Meſure d'une ligne à l'autre ; mais tâcher qu'il y ait toujours une Barre à la fin de chaque Portée. 4°. Toutes les lignes poſtiches qui excèdent, en haut ou en bas, les cinq de la Portée, ne doivent point être continues mais ſéparées à chaque Note, de peur que le Muſicien, venant à les confondre avec celles de la Portée, ne ſe trompe de Note & ne ſçache plus où il eſt. Cette règle n'eſt pas moins néceſſaire dans les Partitions & n'eſt ſuivie par aucun *Copiſte* François. 5°. Les Parties de Hautbois qu'on tire ſur les Parties de Violon pour un grand Orcheſtre, ne doivent pas être exactement copiées comme elles ſont dans l'original : mais, outre l'étendue que cet Inſtrument a de moins que le Violon ; outre les *Doux* qu'il ne peut faire de même ; outre l'agilité qui lui manque ou qui lui va mal dans certaines viteſſes, la force du Hautbois doit être ménagée pour marquer mieux les Notes principales, & donner plus d'accent à la Muſique. Si j'avois à juger du goût d'un Symphoniſte ſans l'entendre, je lui donnerois à tirer ſur la Partie de Violon, la Partie de Hautbois ; tout *Copiſte* doit ſçavoir le faire. 6°. Quelquefois les Parties de Cors & de Trompettes ne ſont pas notées ſur le même Ton que le reſte de l'Air ; il faut les tranſpoſer au Ton ; ou, bien ſi on les copie telles qu'elles ſont, il faut écrire au haut le nom de la véritable Tonique. *Corni in D ſol re*, *Corni in E la fa*, &c. 7°. Il ne faut point bigarrer la Partie de Quinte ou de Viola de la Clef de Baſſe & de la ſienne, mais tranſpoſer à la Clef de Viola tous les endroits où elle marche avec la Baſſe ; & il y a là-deſſus encore une autre attention à faire : c'eſt de ne jamais laiſſer monter la Viola au-deſſus des Parties de Violon ; de ſorte que quand la Baſſe monte trop haut, il n'en faut pas prendre l'Octave, mais l'uniſſon ; afin que la Viole ne ſorte jamais du *Medium*

qui lui convient. 8°. La Partie vocale ne se doit copier qu'en Partition avec la Basse, afin que le Chanteur se puisse accompagner lui-même & n'ait pas la peine ni de tenir sa Partie à la main, ni de compter ses Pauses : dans les Duo ou Trio, chaque Partie de Chant doit contenir, outre la Basse, sa Contre Partie, & quand on copie un Récitatif obligé, il faut pour chaque Partie d'Instrument ajouter la Partie du Chant à la sienne, pour le guider au défaut de la Mesure. 9°. Enfin dans les Parties vocales il faut avoir soin de lier ou détacher les croches, afin que le Chanteur voye clairement celles qui appartiennent à chaque syllabe ; les Partitions qui sortent des mains des Compositeurs sont, sur ce point, très-équivoques, & le Chanteur ne sait, la plûpart du tems, comment distribuer la Note sur la parole. Le *Copiste* versé dans la Prosodie, & qui connoît également l'accent du discours & celui du Chant, détermine le partage des Notes & prévient l'indécision du Chanteur. Les paroles doivent être écrites bien exactement sous les Notes, & correctes quant aux accens & à l'orthographe : mais on n'y doit mettre ni points ni virgules, les répétitions fréquentes & irrégulières rendant la ponctuation grammaticale impossible ; c'est à la Musique à ponctuer les paroles ; le *Copiste* ne doit pas s'en mêler : car ce seroit ajouter des signes que le Compositeur s'est chargé de rendre inutiles.

Je m'arrête pour ne pas étendre à l'excès cet article : j'en ai dit trop pour tout *Copiste* instruit qui a une bonne main & le goût de son métier ; je n'en dirois jamais assez pour les autres. J'ajouterai seulement un mot en finissant : Il y a bien des intermédiaires entre ce que le Compositeur imagine & ce qu'entendent les Auditeurs. C'est au *Copiste* de rapprocher ces deux termes le plus qu'il est possible, d'indiquer avec clarté tout ce qu'on doit faire pour que la Musique exécutée rende exactement à l'oreille du Compositeur ce qui s'est peint dans sa tête en la composant.

CORDE SONORE. Toute Corde tendue dont on peut tirer du Son. De peur de m'égarer dans cet article, j'y transcrirai en partie celui de M. d'Alembert, & n'y ajoûterai du mien que ce qui lui donne un rapport plus immédiat au Son & à la Musique.

» Si une *Corde* tendue eſt frappée en quelqu'un de ſes points par une » puiſſance quelconque, elle s'éloignera juſqu'à une certaine diſtance » de la ſituation qu'elle avoit étant en repos, reviendra enſuite & fera » des vibrations en vertu de l'élaſticité que ſa tenſion lui donne, » comme en fait un Pendule qu'on tire de ſon à-plomb. Que ſi, de plus, » la matière de cette *Corde* eſt elle-même aſſez élaſtique ou aſſez homo- » gène pour que le même mouvement ſe communique à toutes ſes » parties, en frémiſſant elle rendra du Son, & ſa réſonnance ac- » compagnera toujours ſes vibrations. Les Géomètres ont trouvé les » loix de ces vibrations, & les Muſiciens celles des Sons qui en » réſultent.

» On ſavoit depuis long-tems, par l'expérience & par des raiſon- » nemens aſſez vagues que, toutes choſes d'ailleurs égales, plus une » *Corde* étoit tendue, plus ſes vibrations étoient promptes, qu'à tenſion » égale les *Cordes* faiſoient leurs vibrations plus ou moins promptement » en même raiſon qu'elles étoient moins ou plus longues ; c'eſt-à-dire » que la raiſon des longueurs étoit toujours inverſe de celle du nombre » des vibrations. M. Taylor, célèbre Géomètre Anglois, eſt le pre- » mier qui ait démontré les loix des vibrations des *Cordes* avec quelque » exactitude, dans ſon ſavant ouvrage intitulé : *Methodus incrementorum* » *directa & inverſa*. 1715 ; & ces mêmes loix ont été démontrées encore » depuis par M. Jean Bernouilli, dans le ſecond tome des *Mémoires* » *de l'Académie Impériale de Peterſbourg* ». De la formule qui réſulte de ces loix, & qu'on peut trouver dans l'Encyclopédie, Article *Corde*, je tire les trois Corollaires ſuivans qui ſervent de principes à la théorie de la Muſique.

I. Si deux *Cordes* de même matière ſont égales en longueur & en groſſeur, les nombres de leurs vibrations en tems égaux ſeront comme les racines des nombres qui expriment le rapport des ten- ſions des *Cordes*.

II. Si les tenſions & les longueurs ſont égales, les nombres des vibrations en tems égaux ſeront en raiſon inverſe de la groſſeur ou du diametre des *Cordes*.

III. Si les tenſions & les groſſeurs ſont égales, les nombres des vibrations en tems égaux ſeront en raiſon inverſe des longueurs.

Pour l'intelligence de ces Théoremes, je crois devoir avertir que la tenſion des *Cordes* ne ſe repréſente pas par les poids tendans, mais par les racines de ces mêmes poids; ainſi les vibrations étant entr'elles comme les racines quarrées des tenſions, les poids tendans ſont entr'eux comme les Cubes des vibrations, *&c.*

Des loix des vibrations des *Cordes* ſe déduiſent celles des Sons qui réſultent de ces mêmes vibrations dans la *Corde ſonore.* Plus une *Corde* fait de vibrations dans un tems donné, plus le Son qu'elle rend eſt aigu; moins elle fait de vibrations, plus le Son eſt grave: en ſorte que, les Sons ſuivant entr'eux les rapports des vibrations, leurs Intervalles s'expriment par les mêmes rapports; ce qui ſoumet toute la Muſique au calcul.

On voit par les Théorêmes précédens qu'il y a trois moyens de changer le Son d'une *Corde*; ſavoir, en changeant le Diametre; c'eſt-à-dire, la groſſeur de la *Corde*, ou ſa longueur, ou ſa tenſion. Ce que ces altérations produiſent ſucceſſivement ſur une même *Corde*, on peut le produire à la fois ſur diverſes *Cordes*, en leur donnant différens degrés de groſſeur, de longueur ou de tenſion. Cette méthode combinée eſt celle qu'on met en uſage dans la fabrique, l'Accord & le jeu du Clavecin, du Violon, de la Baſſe, de la Guitarre & autres pareils Inſtrumens, compoſés de *Cordes* de différentes groſſeurs & différemment tendues, leſquelles ont par conſéquent des Sons différens. De plus, dans les uns, comme le Clavecin, ces *Cordes* ont différentes longueurs fixes par leſquelles les Sons ſe varient encore; & dans les autres, comme le Violon, les *Cordes*, quoiqu'égales en longueur fixe, ſe raccourciſſent ou s'alongent à volonté ſous les doigts du Joueur, & ces doigts avancés ou reculés ſur le manche font alors la fonction de chevalets mobiles qui donnent à la *Corde* ébranlée par l'archet, autant de Sons divers que de diverſes longueurs. A l'égard des rapports des Sons & de leurs Intervalles, re-

lativement aux longueurs des *Cordes* & à leurs vibrations, voyez SON, INTERVALLE, CONSONNANCE.

La *Corde ſonore*, outre le Son principal qui réſulte de toute ſa longueur, rend d'autres Sons acceſſoires moins ſenſibles, & ces Sons ſemblent prouver que cette *Corde* ne vibre pas ſeulement dans toute ſa longueur, mais fait vibrer auſſi ſes aliquotes chacune en particulier, ſelon la loi de leurs dimenſions. A quoi je dois ajoûter que cette propriété, qui ſert ou doit ſervir de fondement à toute l'Harmonie, & que pluſieurs attribuent, non à la *Corde ſonore*, mais à l'air frappé du Son, n'eſt pas particulière aux *Cordes* ſeulement, mais ſe trouve dans tous les Corps ſonores. (Voyez CORPS SONORE, HARMONIQUE.)

Une autre propriété non moins ſurprenante de la *Corde ſonore*, & qui tient à la précédente, eſt que ſi le chevalet qui la diviſe n'appuie que légèrement & laiſſe un peu de communication aux vibrations d'une partie à l'autre, alors au lieu du Son total de chaque Partie ou de l'une des deux, on n'entendra que le Son de la plus grande aliquote commune aux deux Parties. (Voyez SONS HARMONIQUES.)

Le mot de *Corde* ſe prend figurément en Compoſition pour les Sons fondamentaux du Mode, & l'on appelle ſouvent *Cordes d'Harmonie* les Notes de Baſſe qui, à la faveur de certaines Diſſonnances, prolongent la phraſe, varient & entrelacent la Modulation.

CORDE-A-JOUR ou CORDE-A-VIDE. (Voyez VIDE.)

CORDES MOBILES. (Voyez MOBILE.)

CORDES STABLES. (Voyez STABLE.)

CORPS-DE-VOIX. *ſ. m.* Les Voix ont divers degrés de force ainſi que d'étendue. Le nombre de ces degrés que chacune embraſſe porte le nom de *Corps-de-Voix* quand il s'agit de force; & de *Volume*, quand il s'agit d'étendue. (Voyez VOLUME.) Ainſi, de deux Voix ſemblables formant le même Son, celle qui remplit le mieux l'oreille & ſe fait entendre de plus loin, eſt dite avoir plus

de *Corps*. En Italie, les premières qualités qu'on recherche dans les Voix, sont la justesse & la flexibilité : mais en France on exige surtout un bon *Corps-de-Voix*.

CORPS SONORE. *s. m.* On appelle ainsi tout *Corps* qui rend ou peut rendre immédiatement du Son. Il ne suit pas de cette définition que tout Instrument de Musique soit un *Corps Sonore* ; on ne doit donner ce nom qu'à la partie de l'Instrument qui sonne elle-même, & sans laquelle il n'y auroit point de Son. Ainsi dans un Violoncelle ou dans un Violon chaque Corde est un *Corps Sonore* ; mais la caisse de l'Instrument, qui ne fait que répercuter & réfléchir le Son, n'est point le *Corps Sonore* & n'en fait point partie. On doit avoir cet article présent à l'esprit toutes les fois qu'il sera parlé du *Corps Sonore* dans cet ouvrage.

CORYPHÉE. *s. m.* Celui qui conduisoit le Chœur dans les Spectacles des Grecs, & battoit la Mesure dans leur Musique. (Voyez BATTRE LA MESURE.)

COULÉ. *Participe pris substantivement.* Le *Coulé* se fait lorsqu'au lieu de marquer en Chantant chaque Note d'un coup de gosier, ou d'un coup d'archet sur les Instrumens à corde, ou d'un coup de langue sur les Instrumens à vent, on passe deux ou plusieurs Notes sous la même articulation en prolongeant la même inspiration, ou en continuant de tirer ou de pousser le même coup d'archet sur toutes les Notes couvertes d'un *Coulé*. Il y a des Instrumens, tels que le Clavecin, le Tympanon, &c. sur lesquels le *Coulé* paroit presque impossible à pratiquer ; & cependant on vient à bout de l'y faire sentir par un toucher doux & lié, très-difficile à décrire, & que l'Ecolier apprend plus aisément de l'exemple du maître que de ses discours. Le *Coulé* se marque par une Liaison qui couvre toutes les Notes qu'il doit embrasser.

COUPER. *v. a.* On coupe une Note lorsqu'au lieu de la soutenir durant toute sa valeur, on se contente de la frapper au moment qu'elle commence, passant en silence le reste de sa durée. Ce mot ne s'emploie que pour les Notes qui ont une certaine longueur ; on se sert du mot *Détacher* pour celles qui passent plus vite.

COUPLET. Nom qu'on donne dans les Vaudevilles & autres Chanſons à cette partie du Poëme qu'on appelle *Strophe* dans les Odes. Comme tous les *Couplets* ſont composés ſur la même meſure de vers, on les chante auſſi ſur le même Air; ce qui fait eſtropier ſouvent l'Accent & la Proſodie, parce que deux vers François n'en ſont pas moins dans la même meſure, quoique les longues & brèves n'y ſoient pas dans les mêmes endroits.

COUPLETS, ſe dit auſſi des Doubles & Variations qu'on fait ſur un même Air, en le reprenant pluſieurs fois avec de nouveaux changemens; mais toujours ſans défigurer le fond de l'Air, comme dans les Folies d'Eſpagne & dans de vieilles Chaconnes. Chaque fois qu'on reprend ainſi l'Air en le variant différemment, on fait un nouveau *Couplet*. (Voyez VARIATIONS.)

COURANTE. *ſ. f.* Air propre à une eſpèce de Danſe ainſi nommée à cauſe des allées & des venues dont elle eſt remplie plus qu'aucune autre. Cet Air eſt ordinairement d'une Meſure à trois Tems graves, & ſe note en Triple de Blanches avec deux Repriſes. Il n'eſt plus en uſage, non plus que la Danſe dont il porte le nom.

COURONNE. *ſ. f.* Eſpèce de C renverſé avec un point dans le milieu, qui ſe fait ainſi: 𝄐.

Quand la *Couronne*, qu'on appelle auſſi *Point de repos*, eſt à la fois dans toutes les Parties ſur la Note correſpondante, c'eſt le ſigne d'un repos général: on doit y ſuſpendre la Meſure, & ſouvent même on peut finir par cette Note. Ordinairement la Partie principale y fait, à ſa volonté, quelque paſſage, que les Italiens appellent *Cadenza*, pendant que toutes les autres prolongent & ſoutiennent le Son qui leur eſt marqué, ou même s'arrêtent tout-à-fait. Mais ſi la *Couronne* eſt ſur la Note finale d'une ſeule Partie, alors on l'appelle en François *Point d'Orgue*, & elle marque qu'il faut continuer le Son de cette Note, juſqu'à ce que les autres Parties arrivent à leur concluſion naturelle. On s'en ſert auſſi dans les Canons pour marquer l'endroit où toutes les Parties peuvent s'arrêter quand on veut finir. (Voyez REPOS, CANON, POINT D'ORGUE.)

CRIER. C'eſt forcer tellement la voix en chantant, que les Sons n'en ſoient plus appréciables, & reſſemblent plus à des cris qu'à du Chant. La Muſique Françoiſe veut être *criée*; c'eſt en cela que conſiſte ſa plus grande expreſſion.

CROCHE. *ſ. f.* Note de Muſique qui ne vaut en durée que le quart d'une Blanche ou la moitié d'une Noire. Il faut par conſéquent huit *Croches* pour une Ronde ou pour une Meſure à quatre Tems. (Voyez MESURE, VALEUR DES NOTES.)

On peut voir (*Pl.* D. *Fig.* 9.) comment ſe fait la *Croche*, ſoit ſeule ou chantée ſeule ſur une ſyllabe, ſoit liée avec d'autres *Croches* quand on en paſſe pluſieurs dans un même tems en jouant, ou ſur une même ſyllabe en chantant. Elles ſe lient ordinairement de quatre en quatre dans les Meſures à quatre Tems & à deux, de trois en trois dans la Meſure à ſix-huit, ſelon la diviſion des Tems; & de ſix en ſix dans la Meſure à trois Tems, ſelon la diviſion des Meſures.

Le nom de *Croche* a été donné à cette eſpèce de Note, à cauſe de l'eſpèce de Crochet qui la diſtingue.

CROCHET. ſigne d'abbréviation dans la Note. C'eſt un petit trait en travers, ſur la queue d'une Blanche ou d'une Noire, pour marquer ſa diviſion en Croches, gagner de la place & prévenir la confuſion. Le *Crochet* déſigne par conſéquent quatre Croches au lieu d'une Blanche, ou deux au lieu d'une Noire, comme on voit Planche D. à l'exemple A. de la Fig. 10, où les trois Portées accollées ſignifient exactement la même choſe. La Ronde n'ayant point de queue, ne peut porter de *Crochet*; mais on en peut cependant faire auſſi huit Croches par abbréviation, en la diviſant en deux Blanches ou quatre Noires, auxquelles on ajoûte des *Crochets*. Le Copiſte doit ſoigneuſement diſtinguer la figure du *Crochet*, qui n'eſt qu'une abbréviation de celle de la Croche, qui marque une valeur réelle.

CROME. *ſ. f.* Ce pluriel Italien ſignifie *Croches*. Quand ce mot ſe trouve écrit ſous des Notes noires, blanches ou rondes, il ſignifie la même choſe que ſignifieroit le Crochet, & marque qu'il faut diviſer chaque Note en Croches, ſelon ſa valeur. (Voyez CROCHET.)

CROQUE-NOTE ou CROQUE-SOL. *ſ. m.* Nom qu'on donne par dériſion à ces Muſiciens ineptes, qui, verſés dans la combinaiſon des Notes, & en état de rendre à livre ouvert les Compoſitions les plus difficiles, exécutent au ſurplus ſans ſentiment, ſans expreſſion, ſans goût. Un *Croque-Sol* rendant plutôt les Sons que les phraſes lit la Muſique la plus énergique ſans y rien comprendre, comme un maître d'école pourroit lire un chef-d'œuvre d'éloquence, écrit avec les caractères de ſa langue, dans une langue qu'il n'entendroit pas.



D.

D. Cette lettre signifie la même chose dans la Musique Françoise que *P.* dans l'Italienne; c'est-à dire, *Doux.* Les Italiens l'emploient aussi quelquefois de même pour le mot *Dolce*, & ce mot *Dolce* n'est pas seulement opposé à *Fort*, mais à *Rude.*

D. C. (Voyez DA CAPO.)

D *la re*, D *sol re*, ou simplement D. Deuxième Note de la Gamme naturelle ou Diatonique, laquelle s'appelle autrement *Re.* (Voyez GAMME.)

DA CAPO. Ces deux mots Italiens se trouvent fréquemment écrits à la fin des Airs en Rondeau quelquefois tout au long, & souvent en abrégé par ces deux lettres, D. C. Ils marquent qu'ayant fini la seconde partie de l'Air, il en faut reprendre le commencement jusqu'au Point final. Quelquefois il ne faut pas reprendre tout-à-fait au commencement, mais à un lieu marqué d'un Renvoi. Alors, au lieu de ces mots *Da Capo*, on trouve écrits ceux-ci *Al Segno.*

DACTYLIQUE. *adj.* Nom qu'on donnoit, dans l'ancienne Musique, à cette espèce de Rhythme dont la Mesure se partageoit en deux Tems égaux. (Voyez RHYTHME.)

On appelloit aussi *Dactylique* une sorte de Nome où ce Rhythme étoit fréquemment employé, tel que le Nome Harmathias & le Nome Orthien.

Julius Pollux révoque en doute si le *Dactylique* étoit une sorte d'Instrument, ou une forme de Chant; doute qui se confirme par ce qu'en dit Aristide Quintilien dans son second Livre, & qu'on ne peut résoudre qu'en supposant que le mot *Dactylique* signifioit à la fois un Instrument & un Air, comme parmi nous les mots *Musette* & *Tambourin.*

DÉBIT. *s. m.* Récitation précipitée. Voyez l'Article suivant.

DÉBITER. *v. a. pris en sens neutre.* C'est presser à dessein le Mouvement du Chant, & le rendre d'une manière approchante de la rapidité de la parole ; sens qui n'a lieu, non plus que le mot, que dans la Musique Françoise. On désigure toujours les Airs en les *Débitant*, parce que la Mélodie, l'Expression, la Grace y dépendent toujours de la précision du Mouvement, & que presser le Mouvement, c'est le détruire. On désigure encore le Récitatif François en le *Débitant*, parce qu'alors il en devient plus rude, & fait mieux sentir l'opposition choquante qu'il y a parmi nous entre l'Accent Musical & celui du Discours. A l'égard du Récitatif Italien, qui n'est qu'un parler harmonieux, vouloir le *Débiter*, ce seroit vouloir parler plus vite que la parole, & par conséquent bredouiller : de sorte qu'en quelque sens que ce soit, le mot *Débit* ne signifie qu'une chose barbare, qui doit être proscrite de la Musique.

DECAMERIDE. *s. f.* C'est le nom de l'un des Élémens du Systême de M. Sauveur, qu'on peut voir dans les Mémoires de l'Académie des Sciences, année 1701.

Pour former un systême général qui fournisse le meilleur Tempérament, & qu'on puisse ajuster à tous les systêmes, cet Auteur, après avoir divisé l'Octave en 43 parties, qu'il appelle *Mérides*, & subdivisé chaque Méride en 7 parties, qu'il appelle *Eptamérides*, divise encore chaque *Eptameride* en 10 autres parties auxquelles il donne le nom de *Décamerides*. L'Octave se trouve ainsi divisée en 3010 parties égales, par lesquelles on peut exprimer, sans erreur sensible, les rapports de tous les Intervalles de la Musique.

Ce mot est formé de δέκα, *dix*, & de μέρις, *partie*.

DÉCHANT ou DISCANT. *s. m.* Terme ancien par lequel on désignoit ce qu'on a depuis appellé Contre-point. (Voyez CONTRE-POINT.)

DÉCLAMATION. *s. f.* C'est, en Musique, l'art de rendre, par les inflexions & le nombre de la Mélodie, l'Accent grammatical & l'Accent oratoire. (Voyez ACCENT, RÉCITATIF.)

DÉDUCTION. *s. f.* Suite de Notes montant diatoniquement ou par Degrés conjoints. Ce terme n'est guère en usage que dans le Plain-Chant.

DEGRÉ. *f. m.* Différence de position ou d'élévation qui se trouve entre deux Notes placées dans une même Portée. Sur la même Ligne ou dans le même espace, elles sont au même *Degré*; & elles y seroient encore, quand même l'une des deux seroit haussée ou baissée d'un semi-Ton par un Diese ou par un Bémol. Au contraire, elles pourroient être à l'unisson, quoique posées sur différens *Degrés*; comme l'*ut* Bémol & le *si* naturel; le *fa* Diese & le *sol* Bémol, &c.

Si deux Notes se suivent diatoniquement, de sorte que l'une étant sur une Ligne, l'autre soit dans l'espace voisin, l'Intervalle est d'un *Degré*; de deux, si elles sont à la Tierce; de trois, si elles sont à la Quarte; de sept, si elles sont à l'Octave, &c.

Ainsi, en ôtant 1 du nombre exprimé par le nom de l'Intervalle, on a toujours le nombre des *Degrés* diatoniques qui séparent les deux Notes.

Ces *Degrés* diatoniques ou simplement *Degrés*, sont encore appellés *Degrés conjoints*, par opposition aux *Degrés disjoints*, qui sont composés de plusieurs *Degrés* conjoints. Par exemple, l'Intervalle de Seconde est un *Degré* conjoint; mais celui de Tierce est un *Degré* disjoint, composé de deux *Degrés* conjoints; & ainsi des autres. (Voyez Conjoint, Disjoint, Intervalle.)

DÉMANCHER. *v. n.* C'est, sur les Instrumens à manche, tels que le Violoncelle, le Violon, &c. ôter la main gauche de sa position naturelle pour l'avancer sur une position plus haute ou plus à l'aigu. (Voyez Position.) Le Compositeur doit connoître l'étendue qu'a l'Instrument sans *Démancher*, afin que, quand il passe cette étendue & qu'il *Démanche*, cela se fasse d'une manière praticable.

DEMI-JEU, A-DEMI-JEU, ou simplement **A DEMI.** Terme de Musique instrumentale qui répond à l'Italien, *Sotto voce*, ou *Mezza voce*, ou *Mezzo forte*, & qui indique une manière de jouer qui tienne le milieu entre le *Fort* & le *Doux*.

DEMI-MESURE. *f. f.* Espace de tems qui dure la moitié d'une Mesure. Il n'y a proprement de *Demi-Mesures* que dans les Mesures dont les Tems sont en nombre pair: car dans la Mesure à trois Tems,

la première *Demi-Mesure* commence avec le Tems fort, & la seconde à contre-tems; ce qui les rend inégales.

DEMI PAUSE. *s. f.* Caractère de Musique qui se fait comme il est marqué dans la *Fig. 9* de la *Pl.* D, & qui marque un silence dont la durée doit etre égale à celle d'une Demi-Mesure à quatre Tems, ou d'une Blanche. Comme il y a des Mesures de différentes valeurs, & que celle de la *Demi Pause* ne varie point, elle n'équivaut à la moitié d'une Mesure que quand la Mesure entière vaut une Ronde; à la différence de la Pause entière qui vaut toujours exactement une Mesure grande ou petite. (Voyez PAUSE.)

DEMI-SOUPIR. Caractère de Musique qui se fait comme il est marqué dans la *Fig. 9* de la *Pl.* D, & qui marque un silence dont la durée est égale à celle d'une Croche ou de la moitié d'un Soupir. (Voyez SOUPIR.)

DEMI-TEMS. Valeur qui dure exactement la moitié d'un Tems. Il faut appliquer au *Demi-Tems*, par rapport au Tems, ce que j'ai dit ci-devant de la Demi-Mesure par rapport à la Mesure.

DEMI-TON. Intervalle de Musique valant à-peu-près la moitié d'un Ton, & qu'on appelle plus communément *Semi-Ton.* (Voyez SEMI-TON.)

DESCENDRE. *v. n.* C'est baisser la voix, *vocem remittere*; c'est faire succéder les Sons de l'aigu au grave, ou du haut au bas. Cela se présente à l'œil par notre manière de Noter.

DESSEIN. *s. m.* C'est l'invention & la conduite du sujet, la disposition de chaque Partie, & l'ordonnance générale du tout.

Ce n'est pas assez de faire de beaux Chants & une bonne Harmonie; il faut lier tout cela par un sujet principal, auquel se rapportent toutes les parties de l'ouvrage, & par lequel il soit *un*. Cette unité doit regner dans le Chant, dans le Mouvement, dans le Caractère, dans l'Harmonie, dans la Modulation. Il faut que tout cela se rapporte à une idée commune qui le réunisse. La difficulté est d'associer ces préceptes avec une élégante variété, sans laquelle tout devient ennuyeux. Sans doute le Musicien, aussi bien que le Poète & le Peintre, peut tout

oser en faveur de cette variété charmante, pourvû que sous prétexte de contraster, on ne nous donne pas pour des ouvrages bien dessinés, des Musiques toutes hachées, composées de petits morceaux étranglés, & de caractères si opposés, que l'assemblage en fasse un tout monstrueux.

Non ut placidis coeant immitia, non ut
Serpentes avibus geminentur, tigribus agni.

C'est donc dans une distribution bien entendue, dans une juste proportion entre toutes les parties que consiste la perfection du *Dessein*, & c'est sur-tout en ce point que l'immortel Pergolèse a montré son jugement, son goût, & a laissé si loin derrière lui tous ses rivaux. Son *Stabat Mater*, son *Orfeo*, sa *Serva Padrona* sont, dans trois genres différens, trois chef-d'œuvres de *Dessein* également parfaits.

Cette idée du *Dessein* général d'un ouvrage, s'applique aussi en particulier à chaque morceau qui le compose. Ainsi l'on dessine un Air, un Duo, un Chœur, &c. Pour cela, après avoir imaginé son sujet, on le distribue, selon les règles d'une bonne Modulation, dans toutes les Parties où il doit être entendu, avec une telle proportion qu'il ne s'efface point de l'esprit des Auditeurs, & qu'il ne se représente pourtant jamais à leur oreille qu'avec les graces de la nouveauté. C'est une faute de *Dessein* de laisser oublier son sujet; c'en est une plus grande de le poursuivre jusqu'à l'ennui.

DESSINER. *v. a.* Faire le Dessein d'une Pièce ou d'un morceau de Musique. (Voyez Dessein.) *Ce Compositeur* Dessine *bien ses ouvrages. Voilà un Chœur fort mal* Dessiné.

DESSUS. *s. m.* La plus aiguë des Parties de la Musique; celle qui règne au-dessus de toutes les autres. C'est dans ce sens qu'on dit dans la Musique instrumentale, *Dessus* de Violon, *Dessus* de Flûte ou de Hautbois, & en général *Dessus* de Symphonie.

Dans la Musique vocale, le *Dessus* s'exécute par des voix de femmes, d'enfans, & encore par des *Castrati* dont la voix, par des rapports difficiles à concevoir, gagne une Octave en haut, & en perd une en bas, au moyen de cette mutilation.

Le *Dessus* se divise ordinairement en premier & second, & quelquefois même en trois. La Partie vocale qui exécute le second *Dessus*, s'appelle *Bas-Dessus*, & l'on fait aussi des Récits à voix seule pour cette Partie. Un beau *Bas-Dessus* plein & sonore, n'est pas moins estimé en Italie que les Voix claires & aiguës; mais on n'en fait aucun cas en France. Cependant par un caprice de la mode, j'ai vu fort applaudir à l'Opéra de Paris, une M.lle Gondré, qui en effet avoit un fort beau *Bas-Dessus*.

DÉTACHÉ. *partic. pris substantivement.* Genre d'exécution par lequel, au lieu de soutenir les Notes durant toute leur valeur, on les sépare par des silences pris sur cette même valeur. Le *Détaché* tout-à-fait bref & sec, se marque sur les Notes par des points alongés.

DÉTONNER. *v. n.* C'est sortir de l'Intonation ; c'est altérer mal-à-propos la justesse des Intervalles, & par conséquent Chanter faux. Il y a des Musiciens dont l'oreille est si juste qu'ils ne *détonnent* jamais; mais ceux-là sont rares. Beaucoup d'autres ne *détonnent* point par une raison contraire; car pour sortir du Ton il faudroit y être entré. Chanter sans Clavecin, crier, forcer sa voix en haut ou en bas, & avoir plus d'égard au volume qu'à la justesse, sont des moyens presque sûrs de se gâter l'oreille, & de *Détonner*.

DIACOMMATIQUE. *adj.* Nom donné par M Serre, à une espèce de quatrième Genre, qui consiste en certaines Transitions harmoniques, par lesquelles la même Note restant en apparence sur le même Degré, monte ou descend d'un Comma, en passant d'un Accord à un autre, avec lequel elle paroît faire liaison.

Par exemple, sur ce passage de Basse $\overset{32}{fa}$ $\overset{27}{re}$ dans le Mode majeur d'*ut*, le $\overset{80}{la}$, Tierce majeure de la première Note, reste pour devenir Quinte de *re* : or la Quinte juste de $\overset{27}{re}$ ou de $\overset{54}{re}$ n'est pas $\overset{80}{la}$, mais $\overset{81}{la}$: ainsi le Musicien qui entonne le *la* doit naturellement lui donner les deux Intonations consécutives $\overset{80}{la}$ $\overset{81}{la}$, lesquelles diffèrent d'un Comma.

De

De même dans la Folie d'Eſpagne, au troiſième Tems de la troiſième Meſure : on peut y concevoir que la Tonique $\overset{80}{re}$ monte d'un Comma pour former la ſeconde $\overset{81}{re}$ du Mode majeur d'*ut*, lequel ſe déclare dans la Meſure ſuivante, & ſe trouve auſſi ſubitement amené par ce paralogiſme Muſical, par ce Double emploi du *re*.

Lors encore que, pour paſſer bruſquement du Mode mineur de *la* en celui d'*ut* majeur, on change l'Accord de Septième diminuée *ſol* Dièſe, *ſi*, *re*, *fa*, en Accord de ſimple Septième *ſol*, *ſi*, *re*, *fa*, le Mouvement chromatique du *ſol* Dièſe au *ſol* naturel eſt bien le plus ſenſible, mais il n'eſt pas le ſeul ; le *re* monte auſſi d'un Mouvement diacommatique de $\overset{80}{re}$ à $\overset{81}{re}$; quoique la Note le ſuppoſe permanent ſur le même Degré.

On trouvera quantité d'exemples de ce Genre *Diacommatique*, particulièrement lorſque la Modulation paſſe ſubitement du Majeur au Mineur, ou du Mineur au Majeur. C'eſt, ſur-tout dans l'Adagio, ajoûte M. Serre, que les grands Maîtres, quoique guidés uniquement par le ſentiment, font uſage de ce genre de Tranſitions, ſi propre à donner à la Modulation une apparence d'indéciſion, dont l'oreille & le ſentiment éprouvent ſouvent des effets qui ne ſont point équivoques.

DIACOUSTIQUE. *ſ. f.* C'eſt la recherche des propriétés du Son réfracté en paſſant à travers différens milieux ; c'eſt-à-dire, d'un plus denſe dans un plus rare, & au contraire. Comme les rayons viſuels ſe dirigent plus aiſément que les Sons par des Lignes ſur certains points, auſſi les expériences de la *Diacouſtique* ſont-elles infiniment plus difficiles que celles de la Dioptrique. (Voyez SON.)

Ce mot eſt formé du Grec διὰ, *par*, & d'ἀκούω, *j'entends*.

DIAGRAMME. *ſ. m.* C'étoit, dans la Muſique ancienne, la Table ou le modele qui préſentoit à l'œil l'étendue générale de tous les Sons d'un ſyſtême, ou ce que nous appellons aujourd'hui, *Echelle*, *Gamme*, *Clavier*. Voyez ces mots.

DIALOGUE. *ſ. m.* Compoſition à deux voix ou deux Inſtrumens qui ſe répondent l'un à l'autre, & qui ſouvent ſe réuniſſent. La

plûpart des Scènes d'Opera sont, en ce sens, des *Dialogues*, & les *Duo* Italiens en sont toujours : mais ce mot s'applique plus précisément à l'Orgue ; c'est sur cet Instrument qu'un Organiste joue des *Dialogues*, en se répondant avec différens jeux, ou sur différens Claviers.

DIAPASON. *s. m.* Terme de l'ancienne Musique, par lequel les Grecs exprimoient l'Intervalle ou la Consonnance de l'Octave. (Voyez OCTAVE.)

Les Facteurs d'Instrumens de Musique nomment aujourd'hui *Diapasons* certaines Tables où sont marquées les Mesures de ces Instrumens & de toutes leurs parties.

On appelle encore *Diapason* l'étendue convenable à une Voix ou à un Instrument. Ainsi, quand une Voix se force, on dit qu'elle sort du *Diapason*, & l'on dit la même chose d'un Instrument dont les cordes sont trop lâches ou trop tendues, qui ne rend que peu de Son, ou qui rend un Son désagréable, parce que le Ton en est trop haut ou trop bas.

Ce mot est formé de διὰ, *par*, & πᾶσῶ, *toutes*; parce que l'Octave embrasse toutes les Notes du système parfait.

DIAPENTE. *s. f.* Nom donné par les Grecs à l'Intervalle que nous appellons Quinte, & qui est la seconde des Consonnances. (Voyez CONSONNANCE, INTERVALLE, QUINTE.)

Ce mot est formé de διὰ, *pār*, & de πέντε, *cinq*, parce qu'en parcourant cet Intervalle diatoniquement on prononce cinq différens Sons.

DIAPENTER, *en latin* DIAPENTISSARE. *v. n.* Mot barbare employé par Muris & par nos anciens Musiciens. (Voyez QUINTER.)

DIAPHONIE. *s. f.* Nom donné par les Grecs à tout Intervalle ou Accord dissonnant, parce que les deux Sons se choquant mutuellement, se divisent, pour ainsi dire, & font sentir désagréablement leur différence. Gui Aretin donne aussi le nom de *Diaphonie* à ce qu'on a depuis appellé *Discant*, à cause des deux Parties qu'on y distingue.

DIAPTOSE, Intercidence, ou petite Chûte. *s. f.* C'est dans le

Plain-Chant une ſorte de Périélèſe, ou de paſſage qui ſe fait ſur la derniere Note d'un Chant, ordinairement après un grand Intervalle en montant. Alors, pour aſſurer la juſteſſe de cette finale, on la marque deux fois en ſéparant cette répétition par une troiſieme Note que l'on baiſſe d'un Degré en maniere de Note ſenſible, comme *ut ſi ut* ou *mi re mi*.

DIASCHISMA. *ſ. m.* C'eſt, dans la Muſique ancienne, un Intervalle faiſant la moitié du ſemi-Ton mineur. Le rapport en eſt de 24 à $\sqrt[2]{600}$ & par conſéquent irrationnel.

DIASTEME. *ſ. m.* Ce mot, dans la Muſique ancienne, ſignifie proprement *Intervalle*, & c'eſt le nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle ſimple, par oppoſition à l'Intervalle compoſé qu'ils appelloient *Syſtème*. (Voyez INTERVALLE, SYSTEME.)

DIATESSARON. Nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle que nous appellons *Quarte*, & qui eſt la troiſieme des Conſonnances. (Voyez CONSONNANCE, INTERVALLE, QUARTE.)

Ce mot eſt compoſé de διὰ, *par*, & du génitif de τέσσαρες, *quatre*; parce qu'en parcourant diatoniquement cet Intervalle on prononce quatre différens Sons.

DIATESSERONER, *en latin*, DIATESSERONARE. *v. n.* Mot barbare employé par Muris & par nos anciens Muſiciens. (Voyez QUARTER.)

DIATONIQUE. *adj.* Le Genre *Diatonique* eſt celui des trois qui procède par Tons & ſemi-Tons majeurs, ſelon la diviſion naturelle de la Gamme; c'eſt-à-dire, celui dont le moindre Intervalle eſt d'un Degré conjoint: ce qui n'empêche pas que les Parties ne puiſſent procéder par de plus grands Intervalles, pourvu qu'ils ſoient tous pris ſur des Degrés *Diatoniques*.

Ce mot vient du Grec διὰ, *par*, & de τόνος, *Ton*; c'eſt-à-dire, paſſant d'un Ton à un autre.

Le genre *Diatonique* des Grecs réſultoit de l'une des trois règles principales qu'ils avoient établies pour l'Accord des Tétracordes. Ce Genre ſe diviſoit en pluſieurs eſpèces, ſelon les divers rapports dans leſquels ſe pouvoit diviſer l'Intervalle qui le déterminoit; car cet

Intervalle ne pouvoit se resserrer au-delà d'un certain point sans changer de Genre. Ces diverses espèces du même Genre sont appellées [illegible], *couleurs*, par Ptolomée qui en distingue six; mais la seule en usage dans la pratique étoit celle qu'il appelle *Diatonique-Ditonique*, dont le Tétracorde étoit composé d'un semi-Ton foible & de deux Tons majeurs. Aristoxène divise ce même Genre en deux espèces seulement; sçavoir, le *Diatonique tendre* ou *mol*, & le *Syntonique* ou *dur*. Ce dernier revient au *Ditonique* de Ptolomée. Voyez les rapports de l'un & de l'autre, *Planche* M. *Fig.* 5.

Le Genre *Diatonique* moderne résulte de la marche consonnante de la Basse sur les Cordes d'un même Mode, comme on peut le voir par la *Figure* 7. de la *Planche* K. Les rapports en ont été fixés par l'usage des mêmes Cordes en divers Tons; de sorte que, si l'Harmonie a d'abord engendré l'Échelle *Diatonique*, c'est la Modulation qui l'a modifiée, & cette Échelle, telle que nous l'avons aujourd'hui, n'est exacte ni quant au Chant, ni quant à l'Harmonie, mais seulement quant au moyen d'employer les mêmes Sons à divers usages.

Le Genre *Diatonique* est, sans contredit, le plus naturel des trois, puisqu'il est le seul qu'on peut employer sans changer de Ton. Aussi l'Intonation en est-elle incomparablement plus aisée que celle des deux autres, & l'on ne peut guères douter que les premiers Chants n'aient été trouvés dans ce Genre : mais il faut remarquer que, selon les loix de la Modulation, qui permet & qui prescrit même le passage d'un Ton & d'un Mode à l'autre, nous n'avons presque point, dans notre Musique, de *Diatonique* bien pur. Chaque Ton particulier est bien, si l'on veut, dans le Genre *Diatonique*; mais on ne sauroit passer de l'un à l'autre sans quelque Transition chromatique, au moins sous-entendue dans l'Harmonie. Le *Diatonique* pur, dans lequel aucun des Sons n'est altéré ni par la Clef, ni accidentellement, est appellé par Zarlin *Diatono-diatonique*, & il en donne pour exemple le Plain-Chant de l'Église. Si la Clef est armée d'un Bémol, pour lors c'est, selon lui, le *Diatonique mol*, qu'il ne faut pas confondre avec celui d'Aristoxène. (Voyez Mol.) A l'égard de la Transposition par Dièse, cet Auteur n'en parle point, & l'on ne la pratiquoit pas encore de son

tems. Sans doute, il lui auroit donné le nom de *Diatonique dur*, quand même il en auroit résulté un Mode mineur, comme celui d'*E la mi*: car dans ces tems où l'on n'avoit point encore les notions harmoniques de ce que nous appellons Tons & Modes, & où l'on avoit déja perdu les autres notions que les Anciens attachoient aux mêmes mots, on regardoit plus aux altérations particulieres des Notes qu'aux rapports généraux qui en résultoient. (Voyez TRANSPOSITIONS).

SONS *ou* CORDES DIATONIQUES. Euclide distingue sous ce nom, parmi les Sons mobiles, ceux qui ne participent point du Genre épais, même dans le Chromatique & l'Enharmonique. Ces Sons dans chaque Genre sont au nombre de cinq; savoir, le troisieme de chaque Tétracorde; & ce sont les mêmes que d'autres Auteurs appellent *Apycni*. (Voyez APYCNI, GENRE, TÉTRACORDE.)

DIAZEUXIS. *s. f.* Mot Grec qui signifie *division*, *séparation*, *disjonction*. C'est ainsi qu'on appelloit, dans l'ancienne Musique, le Ton qui séparoit deux Tétracordes disjoints, & qui, ajouté à l'un des deux, en formoit la *Diapente*. C'est notre *Ton* majeur, dont le rapport est de 8 à 9, & qui est en effet la différence de la Quinte à la Quarte.

La *Diazeuxis* se trouvoit, dans leur Musique, entre la Mese & la Paramese, c'est-à-dire, entre le Son le plus aigu du second Tétracorde & le plus grave du troisieme; ou bien entre la Nete Synnemenon & la Paramese hyperboleon, c'est-à dire, entre le troisieme & le quatrieme Tétracorde, selon que la Disjonction se faisoit dans l'un ou dans l'autre lieu: car elle ne pouvoit se pratiquer à la fois dans tous les deux.

Les Cordes homologues des deux Tétracordes entre lesquels il y avoit *Diazeuxis* sonnoient la Quinte, au lieu qu'elles sonnoient la Quarte quand ils étoient conjoints.

DIÉSER. *v. a.* C'est armer la Clef de Dieses, pour changer l'ordre & le lieu des semi-Tons majeurs, ou donner à quelque Note un Diese accidentel, soit pour le Chant, soit pour la Modulation. (Voyez DIÉSE.)

DIESIS. *s. m.* C'est, selon le vieux Bacchius, le plus petit Intervalle de l'ancienne Musique. Zarlin dit que Philolaüs Pythagoricien,

donna le nom de *Dieſis* au Limma ; mais il ajoûte peu après que le *Dieſis* de Pythagore eſt la différence du Limma & de l'Apotome. Pour Ariſtoxène, il diviſoit ſans beaucoup de façons le *Ton* en deux parties égales ; ou en trois, ou en quatre. De cette dernière diviſion réſultoit le *Dièſe* enharmonique mineur ou quart de Ton ; de la ſeconde, le *Dièſe* mineur chromatique ou le tiers d'un Ton ; & de la troiſième, le *Dièſe* majeur, qui faiſoit juſte un demi-Ton.

DIESE ou DIÉSIS, chez les Modernes, n'eſt pas proprement, comme chez les Anciens, un Intervalle de Muſique ; mais un ſigne de cet Intervalle, qui marque qu'il faut élever le Son de la Note devant laquelle il ſe trouve, au-deſſus de celui qu'elle devroit avoir naturellement ; ſans cependant la faire changer de Degré ni même de nom. Or comme cette élévation ſe peut faire du moins de trois manières dans les Genres établis, il y a trois ſortes de *Dièſes* ; ſavoir,

1°. Le *Dièſe* enharmonique mineur ou ſimple *Dièſe*, qui ſe figure par une croix de Saint André, ainſi ✕. Selon tous nos Muſiciens, qui ſuivent la pratique d'Ariſtoxène, il élève la Note d'un Quart-de-Ton ; mais il n'eſt proprement que l'excès du ſemi-Ton majeur ſur le ſemi-Ton mineur. Ainſi du *mi* naturel au *fa* Bémol, il y a un Dièſe enharmonique dont le rapport eſt de 125 à 128.

2°. Le *Dièſe* chromatique, double *Dièſe* ou *Dièſe* ordinaire, marqué par une double croix ✱ élève la Note d'un ſemi-Ton mineur. Cet Intervalle eſt égal à celui du Bémol ; c'eſt-à-dire, la différence du ſemi-Ton majeur au Ton mineur : ainſi, pour monter d'un Ton depuis le *mi* naturel, il faut paſſer au *fa Dièſe*. Le rapport de ce *Dièſe* eſt de 24 à 25. Voyez ſur cet Article une remarque eſſentielle au mot *ſemi-Ton*,

3°. Le *Dièſe* enharmonique majeur ou triple *Dièſe*, marqué par une croix triple ✱ élève, ſelon les Ariſtoxéniens, la Note d'environ trois quarts de Ton. Zarlin dit qu'il l'élève d'un ſemi-Ton mineur ; ce qui ne ſauroit s'entendre de notre ſemi-Ton, puiſqu'alors ce *Dièſe* ne différeroit en rien de notre *Dièſe* chromatique,

De ces trois *Dièſes*, dont les Intervalles étoient tous pratiqués dans la Muſique ancienne, il n'y a plus que le chromatique qui ſoit en uſage dans la nôtre, l'Intonation des *Dièſes* enharmoniques étant pour nous d'une difficulté preſque inſurmontable, & leur uſage étant d'ailleurs aboli par notre ſyſtême tempéré.

Le *Dièſe*, de même que le Bémol, ſe place toujours à gauche, devant la Note qui le doit porter; & devant ou après le chiffre, il ſignifie la même choſe que devant une Note. (Voyez CHIFFRES.) Les *Dièſes* qu'on mêle parmi les Chiffres de la Baſſe-continue, ne ſont ſouvent que de ſimples croix comme le *Dièſe* enharmonique: mais cela ne ſauroit cauſer d'équivoque, puiſque celui-ci n'eſt plus en uſage.

Il y a deux manières d'employer le *Dièſe*: l'une accidentelle, quand dans le cours du Chant on le place à la gauche d'une Note. Cette Note dans les Modes majeurs ſe trouve le plus communément la quatrième du Ton; dans les Modes mineurs, il faut le plus ſouvent deux *Dièſes* accidentels, ſurtout en montant; ſavoir, un ſur la ſixième Note & un autre ſur la ſeptième. Le *Dièſe* accidentel n'altère que la Note qui le ſuit immédiatement, ou, tout au plus, celles qui dans la même Meſure ſe trouvent ſur le même Degré, & quelquefois à l'Octave, ſans aucun ſigne contraire.

L'autre manière eſt d'employer le *Dièſe* à la Clef, & alors il agit dans toute la ſuite de l'Air & ſur toutes les Notes qui ſont placées ſur le même Degré où eſt le *Dièſe*, à moins qu'il ne ſoit contrarié par quelque Bémol ou Béquarre, ou bien que la Clef ne change.

La poſition des *Dièſes* à la Clef n'eſt pas arbitraire, non plus que celle des Bémols; autrement les deux ſemi-Tons de l'Octave ſeroient ſujets à ſe trouver entr'eux hors des Intervalles preſcrits. Il faut donc appliquer aux *Dièſes* un raiſonnement ſemblable à celui que nous avons fait au mot Bémol, & l'on trouvera que l'ordre des *Dièſes* qui convient à la Clef eſt celui des Notes ſuivantes, en commençant par *fa* & montant ſucceſſivement de Quinte, ou deſcendant de Quarte juſqu'au *la*, auquel on s'arrête ordinairement, parce

que le *Dièse* du *mi*, qui le suivroit, ne differe point du *fa* sur nos Claviers.

ORDRE DES DIESES A LA CLEF.

Fa, *Ut*, *Sol*, *Re*, *La*, &c.

Il faut remarquer qu'on ne sauroit employer un *Dièse* à la Clef sans employer aussi ceux qui le précedent; ainsi le *Diese* de l'*ut* ne se pose qu'avec celui du *fa*; celui du *sol* qu'avec les deux précédens, &c.

J'ai donné, au mot *Clef transposée*, une formule pour trouver tout d'un coup si un Ton ou Mode doit porter des *Dièses* à la Clef, & combien.

Voilà l'acception du mot *Dièse*, & son usage, dans la pratique. Le plus ancien manuscrit où j'en aie vu le signe employé, est celui de Jean de Muris; ce qui me fait croire qu'il pourroit bien être de son invention. Mais il ne paroît avoir, dans ses exemples, que l'effet du Béquarre: aussi cet Auteur donne-t-il toujours le nom de *Diesis* au semi-Ton majeur.

On appelle *Dièses*, dans les calculs harmoniques, certains Intervalles plus grands qu'un Comma & moindres qu'un semi-Ton, qui font la différence d'autres Intervalles engendrés par les progressions & rapports des Consonnances. Il y a trois de ces *Dièses*. 1°. le *Dièse majeur*, qui est la différence du semi-Ton majeur au semi-Ton mineur, & dont le rapport est de 125 à 128. 2°. le *Dièse mineur*, qui est la différence du semi-Ton mineur au *Dièse majeur*, & en rapport de 3072 à 3125. 3°. & le *Dièse maxime*, en rapport de 243 à 250, qui est la différence du Ton mineur au semi-Ton maxime. (Voyez SEMI-TON.)

Il faut avouer que tant d'acceptions diverses du même mot dans le même Art, ne sont guères propres qu'à causer de fréquentes équivoques, & à produire un embrouillement continuel.

DIEZEUGMENON. *génit. fém. plur.* Tétracorde *Diezeugmenon* ou *des Séparées*, est le nom que donnoient les Grecs à leur troisième

troisième Tétracorde, quand il étoit disjoint d'avec le second. (Voyez Tétracorde.)

DIMINUÉ. *adj.* Intervalle *diminué* est tout Intervalle mineur dont on retranche un semi-Ton par un Dièse à la Note inférieure, ou par un Bémol à la supérieure. A l'égard des Intervalles justes que forment les Consonnances parfaites, lorsqu'on les diminue d'un semi-Ton l'on ne doit point les appeller *Diminués*, mais *Faux*; quoiqu'on dise quelquefois mal à-propos *Quarte diminuée*, au lieu de dire Fausse-Quarte, & *Octave diminuée*, au lieu de dire Fausse-Octave.

DIMINUTION. *s. f.* Vieux mot, qui signifioit la division d'une Note longue, comme une Ronde ou une Blanche, en plusieurs autres Notes de moindre valeur. On entendoit encore par ce mot tous les Fredons & autres passages qu'on a depuis appellés *Roulemens* ou *Roulades*. (*Voyez ces mots.*)

DIOXIE. *s. f.* C'est, au rapport de Nicomaque, un nom que les Anciens donnoient quelquefois à la Consonnance de la Quinte, qu'ils appelloient plus communément *Diapente*. (Voyez Diapente.)

DIRECT. *adj.* Un Intervalle *direct* est celui qui fait un Harmonique quelconque sur le Son fondamental qui le produit. Ainsi la Quinte, la Tierce majeure, l'Octave, & leurs Répliques sont rigoureusement les seuls Intervalles *directs* : mais par extension l'on appelle encore Intervalles *directs* tous les autres, tant consonnans que dissonnans, que fait chaque Partie avec le Son fondamental pratique, qui est ou doit être au-dessous d'elle; ainsi la Tierce mineure est un Intervalle *direct* sur un Accord en Tierce mineure, & de même la Septième ou la Sixte-ajoutée sur les Accords qui portent leur nom.

Accord direct est celui qui a le Son fondamental au grave & dont les Parties sont distribuées, non pas selon leur ordre le plus naturel, mais selon leur ordre le plus rapproché. Ainsi l'Accord parfait *direct* n'est pas Octave, Quinte & Tierce, mais Tierce, Quinte & Octave.

DISCANT ou DÉCHANT. *s. m.* C'étoit, dans nos anciennes Musiques, cette espèce de Contre-point que composoient sur le champ les Parties supérieures en chantant impromptu sur le Tenor ou la Basse;

ce qui fait juger de la lenteur avec laquelle devoit marcher la Musique, pour pouvoir être exécutée de cette manière par des Musiciens aussi peu habiles que ceux de ce tems-là. *Discantat*, dit Jean de Muris, *qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex distinctis Sonis Sonus unus fiat, non unitate simplicitatis, sed dulcis concordisque mixtionis unione.* Après avoir expliqué ce qu'il entend par Consonnances, & le choix qu'il convient de faire entr'elles, il reprend aigrement les Chanteurs de son tems qui les pratiquoient presque indifféremment. » De » quel front, dit-il, si nos Règles sont bonnes, osent *Déchanter* ou » composer le *Discant*, ceux qui n'entendent rien au choix des Ac- » cords, qui ne se doutent pas même de ceux qui sont plus ou moins » concordans, qui ne savent ni desquels il faut s'abstenir, ni desquels » on doit user le plus fréquemment, ni dans quels lieux il les faut em- » ployer, ni rien de ce qu'exige la pratique de l'Art bien entendu ? » S'ils rencontrent, c'est par hasard ; leurs Voix errent sans règle sur » le Tenor : qu'elles s'accordent, si Dieu le veut ; ils jettent leurs » Sons à l'aventure, comme la pierre que lance au but une main mal- » adroite, & qui de cent fois le touche à peine une «. Le bon Magister Muris apostrophe ensuite ces corrupteurs de la pure & simple Harmonie, dont son siècle abondoit ainsi que le nôtre. *Heu! proh dolor! His temporibus aliqui suum defectum inepto proverbio colorare moliuntur. Iste est, inquiunt, novus discantandi modus, novis scilicet uti consonantiis. Offendunt ii intellectum eorum qui tales defectus agnoscunt, offendunt sensum; nam inducere cum deberent delectationem, adducunt tristitiam. O incongruum proverbium! ô mala coloratio, irrationabilis excusatio! ô magnus abusus, magna ruditas, magna bestialitas, ut asinus sumatur pro homine, capra pro leone, ovis pro pisce, serpens pro salmone! Sic enim concordiæ confunduntur cum discordiis, ut nullatenùs una distinguatur ab aliâ. O si antiqui periti Musicæ doctores tales audissent Discantatores, quid dixissent? Quid fecissent? Sic discantantem increparent, & dicerent: Non hunc discantum quo uteris de me sumis. Non tuum cantum unum & concordantem cum me facis. De quo te intromittis? Mihi non congruis, mihi adversarius, scandalum tu mihi es; ô utinam taceres! Non concordas, sed deliras & discordas.*

DISCORDANT. *adj.* On appelle ainsi tout Instrument dont on joue & qui n'est pas d'accord, toute voix qui chante faux, toute Partie qui ne s'accorde pas avec les autres. Une Intonation qui n'est pas juste fait un Ton *faux*. Une suite de Tons *faux* fait un Chant *discordant* ; c'est la différence de ces deux mots.

DISDIAPASON. *s. m.* Nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle que nous appellons *double Octave*.

Le *Disdiapason* est à-peu-près la plus grande étendue que puissent parcourir les voix humaines sans se forcer ; il y en a même assez peu qui l'entonnent bien pleinement. C'est pourquoi les Grecs avoient borné chacun de leurs Modes à cette étendue & lui donnoient le nom de Systême parfait. (Voyez MODE, GENRE, SYSTÊME.)

DISJOINT. *adj.* Les Grecs donnoient le nom relatif de *Disjoints* à deux Tétracordes qui se suivoient immédiatement, lorsque la corde la plus grave de l'aigu étoit un *Ton* au dessus de la plus aigue du grave, au lieu d'être la même. Ainsi les deux Tétracordes Hypaton & Diezeugmenon étoient *Disjoints*, & les deux Tétracordes Synnemenon & Hyperboleon l'étoient aussi (Voyez TÉTRACORDE.)

On donne, parmi nous, le nom de *Disjoints* aux Intervalles qui ne se suivent pas immédiatement, mais sont séparés par un autre Intervalle. Ainsi ces deux Intervalles *ut mi* & *sol si* sont *Disjoints*. Les Degrés qui ne sont pas conjoints, mais qui sont composés de deux ou plusieurs Degrés conjoints, s'appellent aussi Degrés *Disjoints*. Ainsi chacun des deux Intervalles dont je viens de parler forme un Degré *Disjoint*.

DISJONCTION. C'étoit, dans l'ancienne Musique, l'espace qui séparoit la Mese de la Paramese, ou en général un Tétracorde du Tétracorde voisin, lorsqu'ils n'étoient pas conjoints. Cet espace étoit d'un *Ton*, & s'appelloit en Grec *Diazeuxis*.

DISSONNANCE. *s. f.* Tout Son qui forme, avec un autre, un Accord désagréable à l'oreille, ou mieux, tout Intervalle qui n'est pas consonnant. Or, comme il n'y a point d'autres Consonnances que celles que forment entr'eux & avec le fondamental les Sons de l'Accord parfait, il s'ensuit que tout autre Intervalle est une véritable

Dissonance : même les Anciens comptoient pour telles les Tierces & les Sixtes, qu'ils retranchoient des Accords consonnans.

Le terme de *Dissonnance* vient de deux mots, l'un Grec, l'autre Latin, qui signifient *sonner à double*. En effet, ce qui rend la *Dissonnance* désagréable, est que les Sons qui la forment, loin de s'unir à l'oreille, se repoussent, pour ainsi dire, & sont entendus par elle comme deux Sons distincts, quoique frappés à la fois.

On donne le nom de *Dissonnance* tantôt à l'Intervalle & tantôt à chacun des deux Sons qui le forment. Mais quoique deux Sons dissonnent entr'eux, le nom de *Dissonnance* se donne plus spécialement à celui des deux qui est étranger à l'Accord.

Il y a une infinité de *Dissonnances* possibles; mais comme dans la Musique on exclud tous les Intervalles que le Systême reçu ne fournit pas, elles se réduisent à un petit nombre; encore pour la pratique ne doit-on choisir parmi celles-là que celles qui conviennent au Genre & au Mode, & enfin exclure même de ces dernières celles qui ne peuvent s'employer selon les règles prescrites. Quelles sont ces règles? Ont-elles quelque fondement naturel, ou sont-elles purement arbitraires? Voilà ce que je me propose d'examiner dans cet Article.

Le principe physique de l'Harmonie se tire de la production de l'Accord parfait par la résonnance d'un Son quelconque : toutes Consonnances en naissent, & c'est la Nature même qui les fournit. Il n'en va pas ainsi de la *Dissonnance*, du moins telle que nous la pratiquons. Nous trouvons bien, si l'on veut, sa génération dans les progressions des Intervalles consonnans & dans leurs différences; mais nous n'appercevons pas de raison physique qui nous autorise à l'introduire dans le corps même de l'Harmonie. Le P. Mersenne se contente de montrer la génération par le calcul & les divers rapports des *Dissonnances*, tant de celles qui sont rejettées, que de celles qui sont admises; mais il ne dit rien du droit de les employer. M. Rameau dit en termes formels, que la *Dissonnance* n'est pas naturelle à l'Harmonie, & qu'elle n'y peut être employée que par le secours de l'Art. Cependant, dans un autre Ouvrage, il essaye d'en trouver le principe dans

les rapports des nombres & les proportions harmonique & arithmétique, comme s'il y avoit quelque identité entre les propriétés de la quantité abstraite & les sensations de l'ouïe. Mais après avoir bien épuisé des analogies, après bien des métamorphoses de ces diverses proportions les unes dans les autres, après bien des opérations & d'inutiles calculs, il finit par établir, sur de légeres convenances, la *Dissonnance* qu'il s'est tant donné de peine à chercher. Ainsi, parce que dans l'ordre des Sons harmoniques la proportion arithmétique lui donne, par les longueurs des cordes, une Tierce mineure au grave, (remarquez qu'elle la donne à l'aigu par le calcul des vibrations,) il ajoute au grave de la sous-Dominante une nouvelle Tierce mineure. La proportion harmonique lui donne une Tierce mineure à l'aigu, (elle la donneroit au grave par les vibrations,) & il ajoute à l'aigu de la Dominante une nouvelle Tierce mineure. Ces Tierces ainsi ajoutées ne sont point, il est vrai, de proportion avec les rapports précédens; les rapports mêmes qu'elles devroient avoir se trouvent altérés; mais n'importe: M. Rameau fait tout valoir pour le mieux; la proportion lui sert pour introduire la *Dissonnance*, & le défaut de proportion pour la faire sentir.

L'illustre Géomètre qui a daigné interpréter au Public le Système de M. Rameau, ayant supprimé tous ces vains calculs, je suivrai son exemple, ou plutôt je transcrirai ce qu'il dit de la *Dissonnance*, & M. Rameau me devra des remercimens d'avoir tiré cette explication, des *Elémens de Musique* plûtôt que de ses propres écrits.

Supposant qu'on connoisse les cordes essentielles du Ton selon le Systeme de M. Rameau; sçavoir, dans le Ton d'*ut* la Tonique *ut*, la Dominante *sol* & la sous-Dominante *fa*, on doit savoir aussi que ce même Ton d'*ut* a les deux cordes *ut* & *sol* communes avec le Ton de *sol*, & les deux cordes *ut* & *fa* communes avec le Ton de *fa*. Par conséquent cette marche de Basse *ut sol* peut appartenir au Ton d'*ut* ou au Ton de *sol*, comme la marche de Basse *fa ut* ou *ut fa*, peut appartenir au Ton d'*ut* ou au Ton de *fa*. Donc, quand on passe d'*ut* à *fa* ou à *sol* dans une Basse-fondamentale, on ignore encore jusques-là dans quel Ton l'on est. Il seroit pourtant avantageux de le savoir & de pouvoir, par quelque moyen, distinguer le générateur de ses Quintes.

On obtiendra cet avantage en joignant ensemble les Sons *sol* & *fa* dans une meme Harmonie ; c'est-à-dire, en joignant à l'Harmonie *sol si re* de la Quinte *sol* l'autre Quinte *fa*, en cette manière *sol si re fa* : ce *fa* ajoûté étant la Septième de *sol* fait *Dissonnance* : c'est pour cette raison que l'Accord *sol si re fa* est appellé Accord dissonnant ou Accord de Septième. Il sert à distinguer la Quinte *sol* du générateur *ut*, qui porte toujours, sans mélange & sans altération, l'Accord parfait *ut mi sol ut*, donné par la Nature même. (Voyez Accord, Consonnance, Harmonie.) Par-là on voit que, quand on passe d'*ut* à *sol*, on passe en même tems d'*ut* à *fa*, parce que le *fa* se trouve compris dans l'Accord de *sol*, & le Ton d'*ut* se trouve, par ce moyen, entièrement déterminé, parce qu'il n'y a que ce Ton seul auquel les Sons *fa* & *sol* appartiennent à la fois.

Voyons maintenant, continue M. d'Alembert, ce que nous ajoûterons à l'Harmonie *fa la ut* de la Quinte *fa* au-dessous du générateur, pour distinguer cette Harmonie de celle de ce même générateur. Il semble d'abord que l'on doive y ajoûter l'autre Quinte *sol*, afin que le générateur *ut* passant à *fa*, passe en même tems à *sol*, & que le Ton soit déterminé par-là : mais cette introduction de *sol* dans l'Accord *fa la ut*, donneroit deux Secondes de suite, *fa sol*, *sol la*, c'est à-dire, deux *Dissonnances* dont l'union seroit trop désagréable à l'oreille; inconvénient qu'il faut éviter : car si, pour distinguer le Ton, nous altérons l'Harmonie de cette Quinte *fa*, il ne faut l'altérer que le moins qu'il est possible.

C'est pourquoi, au lieu de *sol*, nous prendrons sa Quinte *re*, qui est le Son qui en approche le plus ; & nous aurons pour la sous-Dominante *fa* l'Accord *fa la ut re*, qu'on appelle Accord de Grande-Sixte ou Sixte-ajoûtée.

On peut remarquer ici l'analogie qui s'observe entre l'Accord de la Dominante *sol*, & celui de la sous-Dominante *fa*.

La Dominante *sol*, en montant au-dessus du générateur, a un Accord tout composé de Tierces en montant depuis *sol* ; *sol si re fa*. Or la sous-Dominante *fa* étant au-dessous du générateur *ut*, on trouvera, en descendant d'*ut* vers *fa* par Tierces, *ut la fa re*, qui contient les

mêmes Sons que l'Accord *fa la ut re* donne à la ſous-Dominante *fa*.

On voit de plus, que l'altération de l'Harmonie des deux Quintes ne conſiſte que dans la Tierce mineure *re fa*, ou *fa re*, ajoutée de part & d'autre à l'Harmonie de ces deux Quintes.

Cette explication eſt d'autant plus ingénieuſe qu'elle montre à la fois l'origine, l'uſage, la marche de la *Diſſonnance*, ſon rapport intime avec le Ton, & le moyen de déterminer réciproquement l'un par l'autre. Le défaut que j'y trouve, mais défaut eſſentiel qui fait tout crouler, c'eſt l'emploi d'une corde étrangere au Ton, comme corde eſſentielle du Ton; & cela par une fauſſe analogie qui, ſervant de baſe au Syſtème de M. Rameau, le détruit en s'évanouiſſant.

Je parle de cette Quinte au-deſſous de la Tonique, de cette ſous-Dominante entre laquelle & la Tonique on n'apperçoit pas la moindre liaiſon qui puiſſe autoriſer l'emploi de cette ſous-Dominante, non-ſeulement comme corde eſſentielle du Ton, mais même en quelque qualité que ce puiſſe etre. En effet, qu'y a-t-il de commun entre la réſonnance, le frémiſſement des uniſſons d'*ut*, & le Son de ſa Quinte en deſſous? Ce n'eſt point parce que la corde entiere eſt un *fa* que ſes aliquotes réſonnent au Son d'*ut*, mais parce qu'elle eſt un multiple de la corde *ut*, & il n'y a aucun des multiples de ce même *ut* qui ne donne un ſemblable phénomène. Prenez le ſeptuple, il frémira & réſonnera dans ſes Parties ainſi que le triple; eſt-ce à dire que le Son de ce ſeptuple ou ſes Octaves ſoient des cordes eſſentielles du Ton? Tant s'en faut; puiſqu'il ne forme pas même avec la Tonique un rapport commenſurable en Notes.

Je ſais que M. Rameau a prétendu qu'au ſon d'une corde quelconque, une autre corde à ſa douzième en deſſous frémiſſoit ſans réſonner; mais, outre que c'eſt un étrange phénomène en acouſtique qu'une corde ſonore qui vibre & ne réſonne pas, il eſt maintenant reconnu que cette prétendue expérience eſt une erreur, que la corde grave frémit parce qu'elle ſe partage, & qu'elle paroit ne pas réſonner parce qu'elle ne rend dans ſes Parties que l'uniſſon de l'aigu, qui ne ſe diſtingue pas aiſément.

Que M. Rameau nous diſe donc qu'il prend la Quinte en deſſous

parce qu'il trouve la Quinte en deſſus, & que ce jeu des Quintes lui paroît commode pour établir ſon Syſtème, on pourra le féliciter d'une ingénieuſe invention; mais qu'il ne l'autoriſe point d'une expérience chimerique, qu'il ne ſe tourmente point à chercher dans les renverſemens des proportions harmonique & arithmétique les fondemens de l'Harmonie, ni à prendre les propriétés des nombres pour celles des Sons.

Remarquez encore que ſi la contre-génération qu'il ſuppoſe pouvoit avoir lieu, l'Accord de la ſous-Dominante *fa* ne devroit point porter une Tierce majeure, mais mineure; parce que le *la* Bémol eſt l'Harmonique véritable qui lui eſt aſſigné par ce renverſement

$1 \quad \frac{1}{3} \quad \frac{1}{5}$
ut *fa* *la* ♭. De ſorte qu'à ce compte la Gamme du Mode majeur devroit avoir naturellement la Sixte mineure; mais elle l'a majeure, comme quatrième Quinte, ou comme Quinte de la ſeconde Note: ainſi voilà encore une contradiction.

Enfin remarquez que la quatrième Note donnée par la ſérie des aliquotes, d'où naît le vrai Diatonique naturel n'eſt point l'Octave de la prétendue ſous-Dominante dans le rapport de 4 à 3, mais une autre quatrième Note toute différente dans le rapport de 11 à 8, ainſi que tout Théoricien doit l'appercevoir au premier coup-d'œil.

J'en appelle maintenant à l'expérience & à l'oreille des Muſiciens. Qu'on écoute combien la Cadence imparfaite de la ſous-Dominante à la Tonique eſt dure & ſauvage, en comparaiſon de cette même Cadence dans ſa place naturelle, qui eſt de la Tonique à la Dominante. Dans le premier cas, peut-on dire que l'oreille ne deſire plus rien après l'Accord de la Tonique? N'attend-on pas, malgré qu'on en ait, une ſuite ou une fin? Or, qu'eſt-ce qu'une Tonique après laquelle l'oreille deſire quelque choſe? Peut-on la regarder comme une véritable Tonique, & n'eſt-on pas alors réellement dans le Ton de *fa*, tandis qu'on penſe être dans celui d'*ut*? Qu'on obſerve combien l'Intonation diatonique & ſucceſſive de la quatrième Note & de la Note ſenſible, tant en montant qu'en deſcendant, paroît étrangère au Mode, & même pénible à la Voix. Si la longue habitude y accoutume l'oreille & la Voix du Muſicien, la difficulté des Commençans à entonner cette Note

Note doit lui montrer assez combien elle est peu naturelle. On attribue cette difficulté aux trois *Tons* consécutifs : ne devroit-on pas voir que ces trois *Tons* consécutifs, de même que la Note qui les introduit, donnent une Modulation barbare qui n'a nul fondement dans la Nature ? Elle avoit assurément mieux guidé les Grecs, lorsqu'elle leur fit arrêter leur Tétracorde précisément au *mi* de notre Échelle, c'est-à-dire, à la Note qui précede cette quatrième ; ils aimerent mieux prendre cette quatrième en dessous, & ils trouverent ainsi, avec leur seule oreille, ce que toute notre théorie harmonique n'a pu encore nous faire appercevoir.

Si le témoignage de l'oreille & celui de la raison se réunissent, au moins dans le Système donné, pour rejetter la prétendue sous-Dominante, non-seulement du nombre des cordes essentielles du Ton, mais du nombre des Sons qui peuvent entrer dans l'Échelle du Mode, que devient toute cette théorie des *Dissonnances* ? que devient l'explication du Mode mineur ? que devient tout le Systême de M. Rameau ?

N'appercevant donc, ni dans la Physique, ni dans le calcul, la véritable génération de la *Dissonnance*, je lui cherchois une origine purement mécanique, & c'est de la manière suivante que je tâchois de l'expliquer dans l'Encyclopédie, sans m'écarter du Systeme pratique de M. Rameau.

Je suppose la nécessité de la *Dissonnance* reconnue. (Voyez HARMONIE & CADENCE.) Il s'agit de voir où l'on doit prendre cette *Dissonnance*, & comment il faut l'employer.

Si l'on compare successivement tous les Sons de l'Échelle Diatonique avec le Son fondamental dans chacun des deux Modes, on n'y trouvera pour toute *Dissonnance* que la Seconde, & la Septième, qui n'est qu'une Seconde renversée, & qui fait réellement Seconde avec l'Octave. Que la Septième soit renversée de la Seconde, & non la Seconde de la Septième, c'est ce qui est évident par l'expression des rapports : car celui de la Seconde 8. 9. étant plus simple que celui de la Septième 9. 16., l'Intervalle qu'il représente n'est pas, par conséquent, l'engendré, mais le générateur. Je sais bien que d'autres Intervalles altérés peuvent devenir dissonnans ; mais si la Seconde ne s'y

trouve pas exprimée ou ſous-entendue, ce ſont ſeulement des accidens de Modulation auxquels l'Harmonie n'a aucun égard, & ces *Diſſonnances* ne ſont point alors traitées comme telles. Ainſi c'eſt une choſe certaine qu'où il n'y a point de Seconde il n'y a point de *Diſſonnance*; & la Seconde eſt proprement la ſeule *Diſſonnance* qu'on puiſſe employer.

Pour réduire toutes les Conſonnances à leur moindre eſpace, ne ſortons point des bornes de l'Octave, elles y ſont toutes contenues dans l'Accord parfait. Prenons donc cet Accord parfait, *ſol ſi re ſol*, & voyons en quel lieu de cet Accord, que je ne ſuppoſe encore dans aucun Ton, nous pourrions placer une *Diſſonnance*; c'eſt-à-dire, une Seconde, pour la rendre le moins choquante à l'oreille qu'il eſt poſſible. Sur le *la* entre le *ſol* & le *ſi*, elle feroit une Seconde avec l'un & avec l'autre, & par conſéquent diſſonneroit doublement. Il en ſeroit de même entre le *ſi* & le *re*, comme entre tout Intervalle de Tierce: reſte l'Intervalle de Quarte entre le *re* & le *ſol*. Ici l'on peut introduire un Son de deux manières; 1°. on peut ajoûter la Note *fa* qui fera Seconde avec le *ſol* & Tierce avec le *re*; 2°. ou la Note *mi* qui fera Seconde avec le *re* & Tierce avec le *ſol*. Il eſt évident qu'on aura de chacune de ces deux manières la *Diſſonnance* la moins dure qu'on puiſſe trouver, car elle ne diſſonnera qu'avec un ſeul Son, & elle engendrera une nouvelle Tierce qui, auſſi bien que les deux précédentes, contribuera à la douceur de l'Accord total. D'un côté nous aurons l'Accord de Septième, & de l'autre celui de Sixte-ajoûtée, les deux ſeuls Accords diſſonnans admis dans le Syſtème de la Baſſe fondamentale.

Il ne ſuffit pas de faire entendre la *Diſſonnance*, il faut la réſoudre; vous ne choquez d'abord l'oreille que pour la flatter enſuite plus agréablement. Voilà deux Sons joints; d'un côté la Quinte & la Sixte, de l'autre la Septième & l'Octave; tant qu'ils feront ainſi la Seconde, ils reſteront diſſonnans: mais que les Parties qui les font entendre s'éloignent d'un Degré; que l'une monte ou que l'autre deſcende diatoniquement, votre Seconde, de part & d'autre, ſera devenue une Tierce; c'eſt-à-dire, une des plus agréables Conſonnances. Ainſi après *ſol fa*,

vous aurez *sol mi*, ou *fa la*, & après *re mi*, *mi ut*, ou *re fa*; c'est ce qu'on appelle sauver la *Dissonnance*.

Reste à déterminer lequel des deux Sons joints doit monter ou descendre, & lequel doit rester en place : mais le motif de détermination saute aux yeux. Que la Quinte ou l'Octave restent comme cordes principales, que la Sixte monte, & que la Septieme descende, comme Sons accessoires, comme *Dissonnances*. De plus, si, des deux Sons joints, c'est à celui qui a le moins de chemin à faire de marcher par préférence, le *fa* descendra encore sur le *mi*, apres la Septieme, & le *mi* de l'Accord de Sixte-ajoutée montera sur le *fa* : car il n'y a point d'autre marche plus courte pour sauver la *Dissonnance*.

Voyons maintenant quelle marche doit faire le Son fondamental relativement au mouvement assigné à la *Dissonnance*. Puisque l'un des deux Sons joints reste en place, il doit faire liaison dans l'Accord suivant. L'Intervalle que doit former la Basse-fondamentale en quittant l'Accord, doit donc etre déterminé sur ces deux conditions ; 1°. que l'Octave du Son fondamental précédent puisse rester en place après l'Accord de Septieme, la Quinte après l'Accord de Sixte-ajoutée. 2°. que le Son sur lequel se résout la *Dissonnance* soit un des Harmoniques de celui auquel passe la Basse-fondamentale. Or le meilleur mouvement de la Basse étant par Intervalles de Quinte, si elle descend de Quinte dans le premier cas, ou qu'elle monte de Quiute dans le second, toutes les conditions seront parfaitement remplies, comme il est évident, par la seule inspection de l'exemple, *Pl.* A. *Fig.* 9.

De-là on tire un moyen de connoître à quelle corde du Ton chacun de ces deux Accords convient le mieux. Quelles sont dans chaque Ton les deux cordes les plus essentielles ? C'est la Tonique & la Dominante. Comment la Basse peut-elle marcher en descendant de Quinte sur deux cordes essentielles du Ton ? C'est en passant de la Dominante à la Tonique ; donc la Dominante est la corde à laquelle convient le mieux l'Accord de Septième. Comment la Basse en montant de Quinte peut-elle marcher sur deux cordes essentielles du Ton ? C'est en passant de la Tonique à la Dominante : donc la Tonique

est la corde à laquelle convient l'Accord de Sixte-ajoûtée. Voilà pourquoi, dans l'exemple, j'ai donné un Dièse au *fa* de l'Accord qui suit celui-là : car le *re* étant Dominante-Tonique doit porter la Tierce majeure. La Basse peut avoir d'autres marches ; mais ce sont-là les plus parfaites, & les deux principales Cadences. (Voyez CADENCE.)

Si l'on compare ces deux *Dissonnances* avec le Son fondamental, on trouve que celle qui descend est une Septième mineure, & celle qui monte une Sixte majeure, d'où l'on tire cette nouvelle règle que les *Dissonnances* majeures doivent monter, & les mineures descendre : car en général un Intervalle majeur a moins de chemin à faire en montant, & un Intervalle mineur en descendant ; & en général aussi, dans les marches Diatoniques les moindres Intervalles sont à préférer.

Quand l'Accord de Septième porte Tierce majeure, cette Tierce fait, avec la Septième, une autre *Dissonnance* qui est la Fausse-Quinte, ou, par renversement, le Triton. Cette Tierce, vis-à-vis de la Septième, s'appelle encore *Dissonnance* majeure, & il lui est prescrit de monter, mais c'est en qualité de Note sensible, & sans la Seconde, cette prétendue *Dissonnance* n'existeroit point ou ne seroit point traitée comme telle.

Une observation qu'il ne faut pas oublier est, que les deux seules Notes de l'Échelle qui ne se trouvent point dans les Harmoniques des deux cordes principales *ut* & *sol*, sont précisément celles qui s'y trouvent introduites par la *Dissonnance*, & achevent, par ce moyen, la Gamme Diatonique, qui, sans cela, seroit imparfaite : ce qui explique comment le *fa* & le *la*, quoiqu'étrangers au Mode, se trouvent dans son Échelle, & pourquoi leur Intonation, toujours rude malgré l'habitude, éloigne l'idée du Ton principal.

Il faut remarquer encore que ces deux *Dissonnances* ; savoir, la Sixte majeure & la Septième mineure, ne different que d'un semi-Ton, & différeroient encore moins si les Intervalles étoient bien justes. A l'aide de cette observation l'on peut tirer du principe de la résonnance une origine très-approchée de l'une & de l'autre, comme je vais le montrer.

Les Harmoniques qui accompagnent un Son quelconque ne se bornent pas à ceux qui composent l'Accord parfait. Il y en a une infinité d'autres moins sensibles à mesure qu'ils deviennent plus aigus & leurs rapports plus composés, & ces rapports sont exprimés par la série naturelle des aliquotes $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{7}$, &c. Les six premiers termes de cette série donnent les Sons qui composent l'Accord parfait & ses Répliques, le septième en est exclus; cependant ce septième terme entre comme eux dans la résonnance totale du Son générateur, quoique moins sensiblement : mais il n'y entre point comme Consonnance; il y entre donc comme *Dissonnance*, & cette *Dissonnance* est donnée par la Nature. Reste à voir son rapport avec celles dont je viens de parler.

Or ce rapport est intermédiaire entre l'un & l'autre & fort rapproché de tous deux ; car le rapport de la Sixte majeure est $\frac{3}{5}$, & celui de la Septième mineure $\frac{9}{16}$. Ces deux rapports réduits aux mêmes termes sont $\frac{48}{80}$ & $\frac{45}{80}$.

Le rapport de l'aliquote $\frac{1}{7}$ rapproché au simple par ses Octaves est $\frac{4}{7}$, & ce rapport réduit au même terme avec les précédens se trouve intermédiaire entre les deux, de cette maniere $\frac{336}{560}$ $\frac{320}{560}$ — $\frac{315}{560}$; où l'on voit que ce rapport moyen ne differe de la Sixte majeure que d'un $\frac{1}{35}$, ou à-peu-près deux Comma, & de la Septième mineure que d'un $\frac{1}{112}$ qui est beaucoup moins qu'un Comma. Pour employer les mêmes Sons dans le genre Diatonique & dans divers Modes, il a fallu les altérer; mais cette altération n'est pas assez grande pour nous faire perdre la trace de leur origine.

J'ai fait voir, au mot *Cadence*, comment l'introduction de ces deux principales *Dissonnances*, la Septième & la Sixte-ajoutée, donne le moyen de lier une suite d'Harmonie en la faisant monter ou descendre à volonté par l'entrelacement des *Dissonnances*.

Je ne parle point ici de la préparation de la *Dissonnance*, moins parce qu'elle a trop d'exceptions pour en faire une règle générale, que parce que ce n'en est pas ici le lieu. (Voyez PRÉPARER.) A l'égard des *Dissonnances* par supposition ou par suspension, voyez aussi ces deux mots. Enfin je ne dis rien non plus de la Septième diminuée, Accord

ſingulier dont j'aurai occaſion de parler au mot ENHARMONIQUE.

Quoique cette manière de concevoir la *Diſſonnance* en donne une idée aſſez nette, comme cette idée n'eſt point tirée du fond de l'Harmonie, mais de certaines convenances entre les Parties; je ſuis bien éloigné d'en faire plus de cas qu'elle ne mérite, & je ne l'ai jamais donnée que pour ce qu'elle valoit; mais on avoit juſqu'ici raiſonné ſi mal ſur la *Diſſonnance*, que je ne crois pas avoir fait en cela pis que les autres. M. Tartini eſt le premier, & juſqu'à préſent le ſeul, qui ait déduit une Théorie des *Diſſonnances* des vrais principes de l'Harmonie. Pour éviter d'inutiles répétitions je renvoie là-deſſus au mot *Syſtème* où j'ai fait l'expoſition du ſien. Je m'abſtiendrai de juger s'il a trouvé ou non celui de la Nature: mais je dois remarquer au moins que les principes de cet Auteur paroiſſent avoir dans leurs conſéquences cette univerſalité & cette connexion qu'on ne trouve guères que dans ceux qui menent à la vérité.

Encore une obſervation avant de finir cet Article. Tout Intervalle commenſurable eſt réellement conſonnant: il n'y a de vraiment diſſonnans que ceux dont les rapports ſont irrationnels; car il n'y a que ceux-là auxquels on ne puiſſe aſſigner aucun Son fondamental commun. Mais paſſé le point où les Harmoniques naturels ſont encore ſenſibles, cette conſonnance des Intervalles commenſurables ne s'admet plus que par induction. Alors ces Intervalles ſont bien partie du Syſtème Harmonique, puiſqu'ils ſont dans l'ordre de ſa génération naturelle & ſe rapportent au Son fondamental commun; mais ils ne peuvent être admis comme Conſonnans par l'oreille, parce qu'elle ne les apperçoit point dans l'Harmonie naturelle du corps ſonore. D'ailleurs, plus l'Intervalle ſe compoſe, plus il s'élève à l'aigu du Son fondamental; ce qui ſe prouve par la génération réciproque du Son fondamental & des Intervalles ſupérieurs. (*Voyez le Syſtème de M. Tartini.*) Or, quand la diſtance du Son fondamental au plus aigu de l'Intervalle générateur ou engendré, excède l'étendue du Syſtème Muſical ou appréciable, tout ce qui eſt au-delà de cette étendue devant être cenſé nul, un tel Intervalle n'a point de fondement ſenſible & doit être rejetté de la pratique ou ſeulement admis comme Diſſonnant. Voilà, non le Syſtème de M. Rameau, ni celui de M. Tartini, ni le

mien, mais le texte de la Nature, qu'au reste je n'entreprends pas d'expliquer.

DISSONNANCE MAJEURE, est celle qui se sauve en montant. Cette *Dissonnance* n'est telle que relativement à la *Dissonnance* mineure; car elle fait Tierce ou Sixte majeure sur le vrai Son fondamental, & n'est autre que la Note sensible, dans un Accord Dominant, ou la Sixte-ajoûtée dans son Accord.

DISSONNANCE MINEURE, est celle qui se sauve en descendant: c'est toujours la *Dissonnance* proprement dite; c'est-à-dire, la Septième du vrai Son fondamental.

La *Dissonnance majeure* est aussi celle qui se forme par un Intervalle superflu, & la *Dissonnance mineure* est celle qui se forme par un Intervalle diminué. Ces diverses acceptions viennent de ce que le mot même de *Dissonnance* est équivoque & signifie quelquefois un Intervalle & quelquefois un simple Son.

DISSONNANT, *partic.* (Voyez DISSONNER.)

DISSONNER. *v. n.* Il n'y a que les Sons qui *dissonnent*, & un Son *dissonne* quand il forme Dissonnance avec un autre Son. On ne dit pas qu'un Intervalle *dissonne*, on dit qu'il est Dissonnant.

DITHYRAMBE. *s. m.* Sorte de Chanson Grecque en l'honneur de Bacchus, laquelle se chantoit sur le Mode Phrygien, & se sentoit du feu & de la gaieté qu'inspire le Dieu auquel elle étoit consacrée. Il ne faut pas demander si nos Littérateurs modernes, toujours sages & compassés, se sont récriés sur la fougue & le désordre des *Dithyrambes*. C'est fort mal fait, sans doute, de s'enyvrer, sur-tout en l'honneur de la Divinité; mais j'aimerois mieux encore être yvre moi-même, que de n'avoir que ce sot bon-sens qui mesure sur la froide raison tous les discours d'un homme échauffé par le vin.

DITON. *s. m.* C'est dans la Musique Grecque un Intervalle composé de deux Tons; c'est-àdire, une Tierce majeure. (Voyez INTERVALLE, TIERCE.)

DIVERTISSEMENT. *s. m.* C'est le nom qu'on donne à certains recueils de Danses & de Chansons qu'il est de regle à Paris d'insérer dans chaque Acte d'un Opéra, soit Ballet, soit Tragédie: *Divertissement*

importun dont l'Auteur a ſoin de couper l'action dans quelque moment intéreſſant, & que les Acteurs aſſis & les Spectateurs debout ont la patience de voir & d'entendre.

DIX-HUITIEME. *ſ. f.* Intervalle qui comprend dix-ſept Degrés conjoints, & par conſéquent dix-huit Sons Diatoniques en comptant les deux extrèmes. C'eſt la double Octave de la Quarte. (Voyez QUARTE.)

DIXIEME. *ſ. f.* Intervalle qui comprend neuf Degrés conjoints, & par conſéquent dix Sons Diatoniques en comptant les deux qui le forment. C'eſt l'Octave de la Tierce ou la Tierce de l'Octave, & la *Dixième* eſt majeure ou mineure, comme l'Intervalle ſimple dont elle eſt la Réplique. (Voyez TIERCE.)

DIX-NEUVIEME. *ſ. f.* Intervalle qui comprend dix-huit Degrés conjoints, & par conſéquent dix-neuf Sons Diatoniques en comptant les deux extrèmes. C'eſt la double-Octave de la Quinte. (Voyez QUINTE.)

DIX-SEPTIEME. *ſ. f.* Intervalle qui comprend ſeize Degrés conjoints, & par conſéquent dix-ſept Sons Diatoniques en comptant les deux extrèmes. C'eſt la double-Octave de la Tierce, & la Dix-ſeptième eſt majeure ou mineure comme elle.

Toute corde ſonore rend avec le Son principal celui de ſa *Dix-ſeptième* majeure, plûtôt que celui de ſa Tierce ſimple ou de ſa Dixième, parce que cette Dix-ſeptième eſt produite par une aliquote de la corde entière; ſçavoir, la cinquième partie: au lieu que les $\frac{4}{5}$ que donneroit la Tierce, ni les $\frac{2}{5}$ que donneroit la Dixième, ne ſont pas une aliquote de cette même corde. (Voyez SON, INTERVALLE, HARMONIE.)

DO. Syllabe que les Italiens ſubſtituent, en ſolfiant, à celle d'*ut* dont ils trouvent le Son trop ſourd. Le même motif a fait entreprendre à pluſieurs perſonnes, & entr'autres à M. Sauveur, de changer les noms de toutes les ſyllabes de notre Gamme; mais l'ancien uſage a toujours prévalu parmi nous. C'eſt peut-être un avantage: il eſt bon de s'accoutumer à ſolfier par des ſyllabes ſourdes, quand on n'en a guères de plus ſonores à leur ſubſtituer dans le Chant.

DODECACORDE. C'est le titre donné par Henri Glaréan à un gros livre de sa composition, dans lequel, ajoutant quatre nouveaux Tons aux huit usités de son tems, & qui restent encore aujourd'hui dans le Chant Ecclésiastique Romain, il pense avoir rétabli dans leur pureté les douze Modes d'Aristoxene, qui cependant en avoit treize; mais cette prétention a été réfutée par J. B. Doni, dans son Traité des Genres & des Modes.

DOIGTER. *v. n.* C'est faire marcher d'une maniere convenable & régulière les doigts sur quelque Instrument, & principalement sur l'Orgue ou le Clavecin, pour en jouer le plus facilement & le plus nettement qu'il est possible.

Sur les Instrumens à manche, tels que le Violon & le Violoncelle, la plus grande règle du *Doigter* consiste dans les diverses positions de la main gauche sur le manche; c'est par-là que les mêmes passages peuvent devenir faciles ou difficiles, selon les positions & selon les cordes sur lesquelles on peut prendre ces passages: c'est quand un Symphoniste est parvenu à passer rapidement, avec justesse & précision, par toutes ces différentes positions, qu'on dit qu'il possede bien son manche. (Voyez POSITION.)

Sur l'Orgue ou le Clavecin, le *Doigter* est autre chose. Il y a deux manières de jouer sur ces Instrumens; savoir, l'Accompagnement & les Pièces. Pour jouer des Pièces on a égard à la facilité de l'exécution & à la bonne grace de la main. Comme il y a un nombre excessif de passages possibles dont la plupart demandent une maniere particulière de faire marcher les doigts, & que d'ailleurs chaque Pays & chaque Maitre a sa règle, il faudroit sur cette Partie des détails que cet Ouvrage ne comporte pas, & sur lesquels l'habitude & la commodité tiennent lieu de règles, quand une fois on a la main bien posée. Les préceptes généraux qu'on peut donner sont, 1°. de placer les deux mains sur le Clavier de maniere qu'on n'ait rien de gené dans l'attitude; ce qui oblige d'exclure communément le pouce de la main droite, parce que les deux pouces posés sur le Clavier & principalement sur les touches blanches donneroient aux bras une situation contrainte & de

mauvaiſe grace. Il faut obſerver auſſi que les coudes ſoient un peu plus élevés que le niveau du Clavier, afin que la main tombe comme d'elle même ſur les touches; ce qui dépend de la hauteur du ſiège. 2°. De tenir le poignet à-peu-près à la hauteur du Clavier; c'eſt-à-dire, au niveau du coude, les doigts écartés de la largeur des touches & un peu recourbés ſur elles pour être prêts à tomber ſur des touches différentes. 3°. De ne point porter ſucceſſivement le même doigt ſur deux touches conſécutives, mais d'employer tous les doigts de chaque main. Ajoûtez à ces obſervations les règles ſuivantes que je donne avec confiance, parce que je les tiens de M. Duphli, excellent Maître de Clavecin & qui poſſede ſur-tout la perfection du *Doigter*.

Cette perfection conſiſte en général dans un mouvement doux, léger & régulier.

Le mouvement des doigts ſe prend à leur racine; c'eſt-à-dire, à la jointure qui les attache à la main.

Il faut que les doigts ſoient courbés naturellement, & que chaque doigt ait ſon mouvement propre indépendant des autres doigts. Il faut que les doigts tombent ſur les touches & non qu'ils les frappent, & de plus qu'ils coulent de l'une à l'autre en ſe ſuccédant; c'eſt-à-dire, qu'il ne faut quitter une touche qu'après en avoir pris une autre. Ceci regarde particulierement le jeu François.

Pour continuer un roulement, il faut s'accoutumer à paſſer le pouce par-deſſous tel doigt que ce ſoit, & à paſſer tel autre doigt par-deſſous le pouce. Cette manière eſt excellente, ſur-tout quand il ſe rencontre des Dièſes ou des Bémols; alors faites en ſorte que le pouce ſe trouve ſur la touche qui précède le Dièſe ou le Bémol, ou placez-le immédiatement après: par ce moyen vous vous procurerez autant de doigts de ſuite que vous aurez de Notes à faire.

Evitez, autant qu'il ſe pourra, de toucher du pouce ou du cinquieme doigt une touche blanche, ſur-tout dans les roulemens de viteſſe.

Souvent on exécute un même roulement avec les deux mains dont les doigts ſe ſuccèdent pour lors conſécutivement. Dans ces roulemens

les mains paſſent l'une ſur l'autre ; mais il faut obſerver que le Son de la premiere touche ſur laquelle paſſe une des mains ſoit auſſi lié au Son précédent, que s'ils étoient touchés de la même main.

Dans le genre de Muſique harmonieux & lié, il eſt bon de s'accoutumer à ſubſtituer un doigt à la place d'un autre ſans relever la touche; cette maniere donne des facilités pour l'exécution & prolonge la durée des Sons.

Pour l'Accompagnement, le *Doigter* de la main gauche eſt le même que pour les Pièces, parce qu'il faut toujours que cette main joue les Baſſes qu'on doit accompagner ; ainſi les regles de M. Duplis y ſervent également pour cette partie, excepté dans les occaſions où l'on veut augmenter le bruit au moyen de l'Octave qu'on embraſſe du pouce & du petit doigt : car alors, au lieu de *Doigter*, la main entiere ſe transporte d'une touche à l'autre. Quant à la main droite, ſon *Doigter* conſiſte dans l'arrangement des doigts & dans les marches qu'on leur donne pour faire entendre les Accords & leur ſucceſſion ; de ſorte que quiconque entend bien la mécanique des doigts en cette partie, poſſede l'art de l'Accompagnement. M. Rameau a fort bien expliqué cette mécanique dans ſa Diſſertation ſur l'Accompagnement, & je crois ne pouvoir mieux faire que de donner ici un précis de la Partie de cette Diſſertation qui regarde le *Doigter.*

Tout Accord peut s'arranger par Tierces. L'Accord parfait, c'eſt-à-dire, l'Accord d'une Tonique ainſi arrangé ſur le Clavier, eſt formé par trois touches qui doivent être frappées du ſecond, du quatrième & du cinquième doigt. Dans cette ſituation c'eſt le doigt le plus bas, c'eſt-à-dire, le ſecond qui touche la Tonique ; dans les deux autres faces, il ſe trouve toujours un doigt au moins au-deſſus de cette même Tonique ; il faut le placer à la Quarte. Quant au troiſième doigt, qui ſe trouve au-deſſus ou au-deſſous des deux autres, il faut le placer à la Tierce de ſon voiſin.

Une règle générale pour la ſucceſſion des Accords eſt qu'il doit y avoir liaiſon entr'eux ; c'eſt-à-dire, que quelqu'un des Sons de l'Accord précédent doit être prolongé ſur l'Accord ſuivant & entrer dans ſon Harmonie. C'eſt de cette règle que ſe tire toute la mécanique du *Doigter.*

Puisque pour passer régulierement d'un Accord à un autre, il faut que quelque doigt reste en place, il est évident qu'il n'y a que quatre manières de succession réguliere entre deux Accords parfaits; savoir, la Basse - fondamentale montant ou descendant de Tierce ou de Quinte.

Quand la Basse procède par Tierces, deux doigts restent en place; en montant, ceux qui formoient la Tierce & la Quinte restent pour former l'Octave & la Tierce, tandis que celui qui formoit l'Octave descend sur la Quinte; en descendant, les doigts qui formoient l'Octave & la Tierce restent pour former la Tierce & la Quinte, tandis que celui qui faisoit la Quinte monte sur l'Octave.

Quand la Basse procède par Quintes, un doigt seul reste en place, & les deux autres marchent; en montant, c'est la Quinte qui reste pour faire l'Octave, tandis que l'Octave & la Tierce descendent sur la Tierce & sur la Quinte; en descendant, l'Octave reste pour faire la Quinte, tandis que la Tierce & la Quinte montent sur l'Octave & sur la Tierce. Dans toutes ces successions les deux mains ont toujours un mouvement contraire.

En s'exerçant ainsi sur divers endroits du Clavier, on se familiarise bien tôt au jeu des doigts sur chacune de ces marches, & les suites d'Accords parfaits ne peuvent plus embarrasser.

Pour les Dissonnances, il faut d'abord remarquer que tout Accord dissonnant complet, occupe les quatre doigts, lesquels peuvent être arrangés tous par Tierces, ou trois par Tierces, & l'autre joint à quelqu'un des premiers, faisant avec lui un Intervalle de Seconde. Dans le premier cas, c'est le plus bas des doigts; c'est-à-dire, l'index qui sonne le Son fondamental de l'Accord; dans le second cas, c'est le supérieur des deux doigts joints. Sur cette observation l'on connoît aisément le doigt qui fait la dissonnance, & qui, par conséquent, doit descendre pour la sauver.

Selon les différens Accords consonnans ou dissonnans qui suivent un Accord dissonnant, il faut faire descendre un doigt seul, ou deux, ou trois. A la suite d'un Accord dissonnant, l'Accord parfait qui le sauve se trouve aisément sous les doigts. Dans une suite d'Accords

diſſonnans quand un doigt ſeul deſcend, comme dans la Cadence interrompue, c'eſt toujours celui qui a fait la Diſſonnance ; c'eſt-à-dire, l'inférieur des deux joints, ou le ſupérieur de tous, s'ils ſont arrangés par Tierces. Faut-il faire deſcendre deux doigts, comme dans la Cadence parfaite : ajoutez, à celui dont je viens de parler, ſon voiſin au deſſous, & s'il n'en a point, le ſupérieur de tous : ce ſont les deux doigts qui doivent deſcendre. Faut-il en faire deſcendre trois, comme dans la Cadence rompue : conſervez le fondamental ſur ſa touche, & faites deſcendre les trois autres.

La ſuite de toutes ces différentes ſucceſſions, bien étudiée, vous montre le jeu des doigts dans toutes les phraſes poſſibles ; & comme c'eſt des Cadences parfaites que ſe tire la ſucceſſion la plus commune des phraſes harmoniques, c'eſt auſſi à celle-là qu'il faut s'exercer davantage : on y trouvera toujours deux doigts marchant & s'arretant alternativement. Si les deux doigts d'en haut deſcendent ſur un Accord où les deux inférieurs reſtent en place, dans l'Accord ſuivant les deux ſupérieurs reſtent, & les deux inférieurs deſcendent à leur tour ; ou bien ce ſont les deux doigts extremes qui font le même jeu avec les deux moyens.

On peut trouver encore une ſucceſſion harmonique aſcendante par Diſſonnances, à la faveur de la Sixte-ajoûtée ; mais cette ſucceſſion, moins commune que celle dont je viens de parler, eſt plus difficile à ménager, moins prolongée, & les Accords ſe rempliſſent rarement de tous leurs Sons. Toutefois la marche des doigts auroit encore ici ſes règles ; & en ſuppoſant un entrelacement de Cadences imparfaites, on y trouveroit toujours, ou les quatre doigts par Tierces, ou deux doigts joints : dans le premier cas, ce ſeroit aux deux inférieurs à monter, & enſuite aux deux ſupérieurs alternativement : dans le ſecond, le ſupérieur des deux doigts joints doit monter avec celui qui eſt au-deſſus de lui, & s'il n'y en a point, avec le plus bas de tous, &c.

On n'imagine pas juſqu'à quel point l'étude du *Doigter*, priſe de cette manière, peut faciliter la pratique de l'Accompagnement. Après un peu d'exercice les doigts prennent inſenſiblement l'habitude de marcher comme d'eux-memes ; ils préviennent l'eſprit & accompagnent

avec une facilité qui a de quoi surprendre. Mais il faut convenir que l'avantage de cette méthode n'est pas sans inconvénient ; car sans parler des Octaves & des Quintes de suite qu'on y rencontre à tout moment, il résulte de tout ce remplissage une Harmonie brute & dure dont l'oreille est étrangement choquée, sur-tout dans les Accords par supposition.

Les Maitres enseignent d'autres manières de *Doigter*, fondées sur les mêmes principes, sujettes, il est vrai, à plus d'exceptions ; mais par lesquelles retranchant des sons, on gêne moins la main par trop d'extension, l'on évite les Octaves & les Quintes de suite, & l'on rend une Harmonie, non pas aussi pleine, mais plus pure & plus agréable.

DOLCE. (Voyez D.)

DOMINANT. *adj.* Accord *Dominant* ou sensible est celui qui se pratique sur la Dominante du Ton, & qui annonce la Cadence parfaite. Tout Accord parfait majeur devient *Dominant*, si-tôt qu'on lui ajoûte la Septième mineure.

DOMINANTE. *s. f.* C'est, des trois Notes essentielles du Ton, celle qui est une Quinte au-dessus de la Tonique. La Tonique & la *Dominante* déterminent le Ton ; elles y sont chacune la fondamentale d'un Accord particulier ; au lieu que la Médiante, qui constitue le Mode, n'a point d'Accord à elle, & fait seulement partie de celui de la Tonique.

M. Rameau donne généralement le nom de *Dominante* à toute Note qui porte un Accord de Septième, & distingue celle qui porte l'Accord sensible par le nom de *Dominante-Tonique ;* mais à cause de la longueur du mot cette addition n'est pas adoptée des Artistes, ils continuent d'appeller simplement *Dominante* la Quinte de la Tonique, & ils n'appellent pas *Dominantes,* mais *Fondamentales,* les autres Notes portant Accord de Septième ; ce qui suffit pour s'expliquer, & prévient la confusion.

DOMINANTE, dans le Plain-Chant, est la Note que l'on rebat le plus souvent, à quelque Degré que l'on soit de la Tonique. Il y a dans le Plain-Chant *Dominante* & *Tonique*, mais point de Médiante.

DORIEN. *adj.* Le Mode *Dorien* étoit un des plus anciens de la

Musique des Grecs, & c'étoit le plus grave ou le plus bas de ceux qu'on a depuis appellés authentiques.

Le caractere de ce Mode étoit sérieux & grave, mais d'une gravité tempérée ; ce qui le rendoit propre pour la guerre & pour les sujets de Religion.

Platon regarde la majesté du Mode *Dorien* comme très-propre à conserver les bonnes mœurs, & c'est pour cela qu'il en permet l'usage dans sa République.

Il s'appelloit *Dorien* parce que c'étoit chez les Peuples de ce nom qu'il avoit été d'abord en usage. On attribue l'invention de ce Mode à Thamiris de Thrace, qui, ayant eu le malheur de défier les Muses & & d'etre vaincu, fut privé par elles de la Lyre & des yeux.

DOUBLE. *adj.* Intervalles *Doubles* ou *redoublés* sont tous ceux qui excedent l'étendue de l'Octave. En ce sens la Dixieme est *double* de la Tierce, & la Douzieme *double* de la Quinte. Quelques-uns donnent aussi le nom d'Intervalles *doubles* à ceux qui sont composés de deux Intertervalles égaux, comme la Fausse-Quinte qui est composée de deux Tierces mineures.

DOUBLE. *s. m.* On appelle *Doubles*, des Airs d'un Chant simple en lui-meme, qu'on figure & qu'on double par l'addition de plusieurs Notes qui varient & ornent le Chant sans le gâter. C'est ce que les Italiens appellent *Variazioni.* (Voyez VARIATIONS.)

Il y a cette différence des *Doubles* aux broderies ou Fleurtis, que ceux-ci sont à la liberté du Musicien, qu'il peut les faire ou les quitter quand il lui plait, pour reprendre le simple. Mais le *Double* ne se quitte point ; & si-tôt qu'on l'a commencé, il faut le poursuivre jusqu'à la fin de l'Air.

DOUBLE est encore un mot employé à l'Opéra de Paris, pour désigner les Acteurs en sous-ordre, qui remplacent les premiers Acteurs dans les rolles que ceux-ci quittent par maladie ou par air, ou lorsqu'un Opéra est sur ses fins & qu'on en prépare un autre. Il faut avoir entendu un Opéra en *Doubles* pour concevoir ce que c'est qu'un tel Spectacle, & quelle doit etre la patience de ceux qui veulent bien le fréquenter en cet état. Tout le zele des bons Citoyens François

bien pourvus d'oreilles à l'épreuve, suffit à peine pour tenir à ce détestable charivari.

DOUBLER. *v. a. Doubler* un Air, c'est y faire des Doubles; *Doubler* un rolle, c'est y remplacer l'Acteur principal. (Voyez DOUBLE.)

DOUBLE-CORDE. *s. f.* Manière de jeu sur le Violon, laquelle consiste à toucher deux cordes à la fois faisant deux Parties différentes. La Double-corde *fait souvent beaucoup d'effet. Il est difficile de jouer très-juste sur la* Double-corde.

DOUBLE-CROCHE. *s. f.* Note de Musique qui ne vaut que le quart d'une Noire, ou la moitié d'une Croche. Il faut par conséquent seize *Doubles-croches* pour une Ronde ou pour une Mesure à quatre Tems. (Voyez MESURE, VALEUR DES NOTES.)

On peut voir la figure de la *Double-croche* liée ou détachée dans la figure 9. de la Planche D. Elle s'appelle *Double-croche*, à cause du double crochet qu'elle porte à sa queue, & qu'il faut pourtant bien distinguer du Double-crochet proprement dit, qui fait le sujet de l'Article suivant.

DOUBLE-CROCHET. *s. m.* Signe d'abbréviation qui marque la division des Notes en Doubles-croches, comme le simple Crochet marque leur division en Croches simples. (Voyez CROCHET.) Voyez aussi la figure & l'effet du *Double-crochet*, Figure 10. de la Planche D. à l'exemple B.

DOUBLE-EMPLOI. *s. m.* Nom donné par M. Rameau aux deux différentes manières dont on peut considérer & traiter l'Accord de sous-Dominante; savoir, comme Accord fondamental de Sixte-ajoutée, ou comme Accord de grande-Sixte, renversé d'un Accord fondamental de Septième. En effet, ces deux Accords portent exactement les mêmes Notes, se chiffrent de même, s'emploient sur les mêmes cordes du Ton; de sorte que souvent on ne peut discerner celui que l'Auteur a voulu employer qu'à l'aide de l'Accord suivant qui le sauve, & qui est différent dans l'un & dans l'autre cas.

Pour faire ce discernement on considere le progrès diatonique des deux Notes qui font la Quinte & la Sixte, & qui, formant entr'elles un

un Intervalle de Seconde font l'une ou l'autre la Dissonnance de l'Accord. Or ce progrès est déterminé par le mouvement de la Basse. Si donc, de ces deux Notes, la supérieure est dissonnante, elle montera d'un Degré dans l'Accord suivant, l'inférieure restera en place, & l'Accord sera une Sixte ajoutée. Si c'est l'inférieure qui est dissonnante, elle descendra dans l'Accord suivant, la supérieure restera en place, & l'Accord sera celui de grande-Sixte. Voyez les deux cas du *Double-emploi*, Planche D. Fig. 12.

A l'égard du Compositeur, l'usage qu'il peut faire du *Double-emploi* est de considérer l'Accord qui le comporte sous une face pour y entrer & sous l'autre pour en sortir ; de sorte qu'y étant arrivé comme à un Accord de Sixte ajoutée, il le sauve comme un Accord de grande-Sixte, & réciproquement.

M. d'Alembert a fait voir qu'un des principaux usages du *Double-emploi* est de pouvoir porter la succession diatonique de la Gamme jusqu'à l'Octave, sans changer de Mode, du moins en montant ; car en descendant on en change. On trouvera, (*Planche* D. *Fig.* 13.) l'exemple de cette Gamme & de sa Basse-fondamentale. Il est évident, selon le systême de M. Rameau, que toute la succession harmonique qui en résulte est dans le meme Ton ; car on n'y emploie à la rigueur, que les trois Accords, de la Tonique, de la Dominante, & de la sous-Dominante ; ce dernier donnant par le *Double-emploi* celui de Septième de la seconde Note, qui s'emploie sur la Sixième.

A l'égard de ce qu'ajoûte M. d'Alembert dans ses Élémens de Musique, *page* 80. & qu'il répète dans l'Encyclopédie, Article *Double-emploi* ; savoir, que l'Accord de Septième *re fa la ut*, quand même on le regarderoit comme renversé de *fa la ut re*, ne peut être suivi de l'Accord *ut mi sol ut*, je ne puis être de son avis sur ce point.

La preuve qu'il en donne est que la Dissonnance *ut* du premier Accord ne peut être sauvée dans le second ; & cela est vrai, puisqu'elle reste en place : mais dans cet Accord de Septième *re fa la ut* renversé de cet Accord *fa la ut re* de Sixte-ajoûtée, ce n'est point

ut, mais *re* qui est la Dissonnance ; laquelle, par conséquent, doit être sauvée en montant sur *mi*, comme elle fait réellement dans l'Accord suivant ; tellement que cette marche est forcée dans la Basse même, qui de *re* ne pourroit sans faute retourner à *ut*, mais doit monter à *mi* pour sauver la Dissonnance.

M. d'Alembert fait voir ensuite que cet Accord *re fa la ut*, précédé & suivi de celui de la Tonique, ne peut s'autoriser par le *Double-emploi* ; & cela est encore très-vrai, puisque cet Accord, quoique chiffré d'un 7, n'est traité comme Accord de Septième, ni quand on y entre, ni quand on en sort, ou du moins qu'il n'est point nécessaire de le traiter comme tel, mais simplement comme un renversement de la Sixte-ajoûtée, dont la Dissonnance est à la Basse ; sur quoi l'on ne doit pas oublier que cette Dissonnance ne se prépare jamais. Ainsi, quoique dans un tel passage il ne soit pas question du *Double-emploi*, que l'Accord de Septième n'y soit qu'apparent & impossible à sauver dans les règles, cela n'empêche pas que le passage ne soit bon & régulier, comme je viens de le prouver aux Théoriciens, & comme je vais le prouver aux Artistes, par un exemple de ce passage, qui sûrement ne sera condamné d'aucun d'eux, ni justifié par aucune autre Basse-fondamentale que la mienne. (Voyez *Planche* D. *Fig.* 14.)

J'avoue que ce renversement de l'Accord de Sixte-ajoûtée, qui transporte la Dissonnance à la Basse, a été blâmé par M. Rameau : cet Auteur, prenant pour Fondamental l'Accord de Septième qui en résulte, a mieux aimé faire descendre Diatoniquement la Basse Fondamentale, & sauver une Septième par une autre Septième, que d'expliquer cette Septième par un renversement. J'avois relevé cette erreur & beaucoup d'autres dans des papiers qui depuis long-tems avoient passé dans les mains de M. d'Alembert, quand il fit ses Elémens de Musique ; de sorte que ce n'est pas son sentiment que j'attaque, c'est le mien que je défends.

Au reste, on ne sauroit user avec trop de réserve du *Double-emploi*, & les plus grands Maîtres sont les plus sobres à s'en servir.

DOUBLE-FUGUE. *s. f.* On fait une *Double-Fugue*, lorsqu'à

la suite d'une Fugue déja annoncée, on annonce une autre Fugue d'un dessein tout différent; & il faut que cette seconde Fugue ait sa réponse & ses rentrées ainsi que la premiere: ce qui ne peut guères se pratiquer qu'à quatre Parties. (Voyez FUGUE.) On peut, avec plus de Parties, faire entendre à la fois un plus grand nombre encore de différentes Fugues: mais la confusion est toujours à craindre, & c'est alors le chef-d'œuvre de l'art de les bien traiter. Pour cela il faut, dit M. Rameau, observer autant qu'il est possible, de ne les faire entrer que l'une après l'autre; surtout la premiere fois, que leur progression soit renversée, qu'elles soient caractérisées différemment, & que si elles ne peuvent être entendues ensemble, au moins une portion de l'une s'entende avec une portion de l'autre. Mais ces exercices pénibles sont plus faits pour les écoliers que pour les maitres; ce sont les semelles de plomb qu'on attache aux pieds des jeunes Coureurs pour les faire courir plus légèrement quand ils en sont délivrés.

DOUBLE-OCTAVE. *s. f.* Intervalle composé de deux Octaves, qu'on appelle autrement *Quinzieme*, & que les Grecs appelloient *Disdiapason*.

La *Double-Octave* est en raison doublée de l'Octave simple, & c'est le seul Intervalle qui ne change pas de nom en se composant avec lui-même.

DOUBLE-TRIPLE. Ancien nom de la Triple de Blanches ou de la Mesure à trois pour deux, laquelle se bat à trois Tems, & contient une Blanche pour chaque Tems. Cette Mesure n'est plus en usage qu'en France, où même elle commence à s'abolir.

DOUX. *adj. pris adverbialement.* Ce mot en Musique est opposé à *Fort*, & s'écrit au-dessus des Portées pour la Musique Françoise, & au dessous pour l'Italienne dans les endroits où l'on veut faire diminuer le bruit, tempérer & radoucir l'éclat & la véhémence du Son, comme dans les Echos, & dans les Parties d'Accompagnement. Les Italiens écrivent *Dolce* & plus communément *Piano* dans le meme sens; mais leurs Puristes en Musique soutiennent que ces deux mots ne sont pas synonymes, & que c'est par abus que plusieurs Auteurs les emploient comme tels. Ils disent que *Piano* signifie simplement une modé-

ration de ſon, une diminution de bruit; mais que *Dolce* indique, outre cela, une manière de jouer *più ſoave*, plus douce, plus liée, & répondant à-peu-près au mot *Louré* des François.

Le *Doux* a trois nuances qu'il faut bien diſtinguer; ſavoir le *Demi-jeu*, le *Doux*, & le *très-Doux*. Quelque voiſines que paroiſſent être ces trois nuances, un Orcheſtre entendu les rend très-ſenſibles & très-diſtinctes.

DOUZIEME. *ſ. f.* Intervalle compoſé de onze Degrés conjoints, c'eſt-à-dire de Douze Sons diatoniques en comptant les deux extrêmes : C'eſt l'Octave de la Quinte. (Voyez QUINTE.)

Toute corde ſonore rend, avec le Son principal, celui de la *Douzième*, plutôt que celui de la Quinte, parce que cette *Douzième* eſt produite par une aliquote de la corde entière qui eſt le tiers; au lieu que les deux tiers, qui donneroient la Quinte, ne ſont pas une aliquote de cette même corde.

DRAMATIQUE. *adj.* Cette épithète ſe donne à la Muſique imitative, propre aux Pièces de Théâtre qui ſe chantent, comme les Opéra. On l'appelle auſſi Muſique Lyrique. (Voyez IMITATION.)

DUO. *ſ. m.* Ce nom ſe donne en général à toute Muſique à deux Parties; mais on en reſtraint aujourd'hui le ſens à deux Parties récitantes, vocales ou inſtrumentales, à l'excluſion des ſimples Accompagnemens qui ne ſont comptés pour rien. Ainſi l'on appelle *Duo* une Muſique à deux Voix, quoiqu'il y ait une troiſième Partie pour la Baſſe-continue, & d'autres pour la Symphonie. En un mot, pour conſtituer un *Duo* il faut deux Parties principales, entre leſquelles le Chant ſoit également diſtribué.

Les règles du *Duo* & en géneral de la Muſique à deux Parties, ſont les plus rigoureuſes pour l'Harmonie; on y défend pluſieurs paſſages, pluſieurs mouvemens qui ſeroient permis à un plus grand nombre de Parties : car tel paſſage ou tel Accord qui plaît à la faveur d'un troiſième ou d'un quatrième Son, ſans eux choqueroit l'oreille. D'ailleurs, on ne ſeroit pas pardonnable de mal choiſir, n'ayant que deux Sons à prendre dans chaque Accord. Ces règles étoient encore bien plus ſévères autrefois; mais on s'eſt relâché ſur tout cela dans ces derniers tems où tout le monde s'eſt mis à compoſer.

On peut envifager le *Duo* fous deux afpects ; favoir fimplement comme un Chant à deux Parties, tel par exemple que le premier verfet du *Stabat* de Pergolèfe, *Duo* le plus parfait & le plus touchant qui foit forti de la plume d'aucun Muficien ; ou comme partie de la Mufique imitative & théâtrale, tels que font les *Duo* des Scenes d'Opéra. Dans l'un & dans l'autre cas, le *Duo* eft de toutes les fortes de Mufique celle qui demande le plus de goût, de choix, & la plus difficile à traiter fans fortir de l'unité de Mélodie. On me permettra de faire ici quelques obfervations fur le *Duo* Dramatique, dont les difficultés particulieres fe joignent à celles qui font communes à tous les *Duo*.

L'Auteur de la Lettre fur l'Opéra d'*Omphale* a fenfément remarqué que les *Duo* font hors de la nature dans la Mufique imitative : car rien n'eft moins naturel que de voir deux perfonnes fe parler à la fois durant un certain tems, foit pour dire la même chofe, foit pour fe contredire, fans jamais s'écouter ni fe répondre ; & quand cette fuppofition pourroit s'admettre en certains cas, ce ne feroit pas du moins dans la Tragédie, où cette indécence n'eft convenable ni à la dignité des perfonnages qu'on y fait parler, ni à l'éducation qu'on leur fuppofe. Il n'y a donc que les tranfports d'une paffion violente qui puiffent porter deux Interlocuteurs héroïques à s'interrompre l'un l'autre, à parler tous deux à la fois ; & même, en pareil cas, il eft très-ridicule que ces difcours fimultanés foient prolongés de maniere à faire une fuite chacun de leur côté.

Le premier moyen de fauver cette abfurdité eft donc de ne placer les *Duo* que dans des fituations vives & touchantes, où l'agitation des Interlocuteurs les jette dans une forte de délire capable de faire oublier aux Spectateurs & à eux-mêmes ces bienféances théâtrales qui renforcent l'illufion dans les fcènes froides, & la détruifent dans la chaleur des paffions. Le fecond moyen eft de traiter le plus qu'il eft poffible le *Duo* en Dialogue. Ce Dialogue ne doit pas être phrafé & divifé en grandes périodes comme celui du Récitatif, mais formé d'interrogations, de réponfes, d'exclamations vives & courtes, qui donnent occafion à la Mélodie de paffer alternativement & rapidement d'une Partie à l'autre, fans ceffer de former une fuite que l'oreille puiffe

faillir. Une troisième attention eſt de ne pas prendre indifféremment pour ſujets toutes les paſſions violentes ; mais ſeulement celles qui ſont ſuſceptibles de la Mélodie douce & un peu contraſtée convenable au *Duo*, pour en rendre le chant accentué & l'Harmonie agréable. La fureur, l'emportement marchent trop vite ; on ne diſtingue rien, on n'entend qu'un aboiement confus, & le *Duo* ne fait point d'effet. D'ailleurs, ce retour perpetuel d'injures, d'inſultes conviendroit mieux à des Bouviers qu'à des Héros, & cela reſſemble tout-à fait aux fanfaronades de gens qui veulent ſe faire plus de peur que de mal. Bien moins encore faut-il employer ces propos doucereux d'*appas*, de *chaines*, de *flâmes* ; jargon plat & froid que la paſſion ne connut jamais, & dont la bonne Muſique n'a pas plus beſoin que la bonne Poéſie. L'inſtant d'une ſéparation, celui où l'un des deux Amans va à la mort ou dans les bras d'un autre ; le retour ſincère d'un infidèle ; le touchant combat d'une mère & d'un fils voulant mourir l'un pour l'autre ; tous ces momens d'affliction où l'on ne laiſſe pas de verſer des larmes délicieuſes : voilà les vrais ſujets qu'il faut traiter en *Duo* avec cette ſimplicité de paroles qui convient au langage du cœur. Tous ceux qui ont fréquenté les Théâtres Lyriques ſavent combien ce ſeul mot *addio* peut exciter d'attendriſſement & d'émotion dans tout un Spectacle. Mais ſi-tôt qu'un trait d'eſprit ou un tour phraſé ſe laiſſe appercevoir, à l'inſtant le charme eſt détruit, & il faut s'ennuyer ou rire.

Voilà quelques-unes des obſervations qui regardent le Poëte. A l'égard du Muſicien, c'eſt à lui de trouver un chant convenable au ſujet, & diſtribué de telle ſorte que, chacun des Interlocuteurs parlant à ſon tour, toute la ſuite du Dialogue ne forme qu'une Mélodie, qui, ſans changer de ſujet, ou du moins ſans altérer le mouvement, paſſe dans ſon progrès d'une Partie à l'autre, ſans ceſſer d'être une & ſans enjamber. Les *Duo* qui ſont le plus d'effet ſont ceux des Voix égales, parce que l'Harmonie en eſt plus rapprochée ; & entre les Voix égales, celles qui font le plus d'effet ſont les Deſſus, parce que leur Diapaſon plus aigu ſe rend plus diſtinct, & que le Son en eſt plus touchant. Auſſi les *Duo* de cette eſpèce ſont-ils les ſeuls employés par les Italiens dans leurs Tragédies, & je ne doute pas que l'uſage des Caſtrati dans les rolles d'hommes ne ſoit dû en partie à cette obſervation. Mais quoiqu'il

doive y avoir égalité entre les Voix, & unité dans la Mélodie, ce n'est pas à dire que les deux Parties doivent être exactement semblables dans leur tour de chant : car outre la diversité des styles qui leur convient, il est très-rare que la situation des deux Acteurs soit si parfaitement la même qu'ils doivent exprimer leurs sentimens de la même maniere : ainsi le Musicien doit varier leur Accent & donner à chacun des deux le caractere qui peint le mieux l'état de son ame, sur-tout dans le Récit alternatif.

Quand on joint ensemble les deux Parties, (ce qui doit se faire rarement & durer peu), il faut trouver un Chant susceptible d'une marche par Tierces ou par Sixtes, dans lequel la seconde Partie fasse son effet sans distraire de la premiere. (Voyez UNITÉ DE MÉLODIE.) Il faut garder la dureté des Dissonnances, les Sons perçans & renforcés, le *Fortissimo* de l'Orchestre pour des instans de désordre & de transports où les Acteurs, semblant s'oublier eux-mêmes, portent leur égarement dans l'ame de tout spectateur sensible, & lui font éprouver le pouvoir de l'Harmonie sobrement ménagée ; mais ces instans doivent être rares, courts & amenés avec art. Il faut, par une Musique douce & affectueuse, avoir déja disposé l'oreille & le cœur à l'émotion, pour que l'une & l'autre se prêtent à ces ébranlemens violens, & il faut qu'ils passent avec la rapidité qui convient à notre foiblesse ; car quand l'agitation est trop forte, elle ne peut durer, & tout ce qui est au de-là de la nature ne touche plus.

Comme je ne me flatte pas d'avoir pu me faire entendre partout assez clairement dans cet article, je crois devoir y joindre un exemple sur lequel le Lecteur, comparant mes idées, pourra les concevoir plus aisément. Il est tiré de l'Olympiade de M. Métastasio ; les curieux feront bien de chercher dans la Musique du même Opéra, par Pergolèse, comment ce premier Musicien de son tems & du nôtre a traité ce *Duo* dont voici le sujet.

Mégacles s'étant engagé à combattre pour son ami dans des jeux où le prix du vainqueur doit être la belle Aristée, retrouve dans cette même Aristée la maîtresse qu'il adore. Charmée du combat qu'il va soutenir & qu'elle attribue à son amour pour elle, Aristée lui dit à ce sujet les choses les plus tendres, auxquelles il répond non

moins tendrement; mais avec le désespoir secret de ne pouvoir retirer sa parole, ni se dispenser de faire, aux dépens de tout son bonheur, celui d'un ami auquel il doit la vie. Aristée, allarmée de la douleur qu'elle lit dans ses yeux, & que confirment ses discours équivoques & interrompus, lui témoigne son inquiétude, & Mégaclès ne pouvant plus supporter, à la fois, son désespoir & le trouble de sa maitresse, part sans s'expliquer & la laisse en proie aux plus vives craintes. C'est dans cette situation qu'ils chantent le *Duo* suivant.

MÉGACLÈS.

Mia vita ...... addio.
Ne' giorni tuoi felici
Ricordati di me.

ARISTÉE.

Perchè cosi mi dici,
Anima mia, perchè?

MÉGACLÈS.

Taci, bell' Idol mio.

ARISTÉE.

Parla, mio dolce amor.

ENSEMBLE.

MÉGACLÉS. *Ah! che parlando,* } *oh Dio!*
ARISTÉE. *Ah! che tacendo,* }
Tu mi traffigi il cor!

ARISTÉE, *à part.*

Veggio languir chi adoro,
Ne intendo il suo languir!

MÉGACLÈS, *à part.*

Di gelosia mi moro,
E non lo posso dir!

ENSEMBLE.

Chi mai provò di questo
Affanno più funesto,
Più barbaro dolor?

Bien

Bien que tout ce Dialogue semble n'être qu'une suite de la Scene, ce qui le rassemble en un seul *Duo*, c'est l'unité de Dessein par laquelle le Musicien en réunit toutes les Parties, selon l'intention du Poete.

A l'égard des *Duo* Bouffons qu'on emploie dans les Intermèdes & autres Opéra Comiques, ils ne sont pas communément à Voix égales, mais entre Basse & Dessus. S'ils n'ont pas le pathétique des *Duo* tragiques, en revanche ils sont susceptibles d'une variété plus piquante, d'accens plus différens & de caracteres plus marqués. Toute la gentillesse de la coquetterie, toute la charge des rolles à manteaux, tout le contraste des sottises de notre sexe & de la ruse de l'autre, enfin toutes les idées accessoires dont le sujet est susceptible; ces choses peuvent concourir toutes à jetter de l'agrément & de l'intérêt dans ces *Duo*, dont les regles sont d'ailleurs les memes que des précédens, en ce qui regarde le Dialogue & l'unité de Mélodie. Pour trouver un *Duo* comique parfait à mon gré dans toutes ses Parties, je ne quitterai point l'Auteur immortel qui m'a fourni les deux autres exemples, mais je citerai le premier *Duo* de la *Serva Padrona* : *lo conosco a quegl' occhietti*, &c. & je le citerai hardiment comme un modele de Chant agréable, d'unité de Mélodie, d'Harmonie simple, brillante & pure, d'accent, de dialogue & de goût; auquel rien ne peut manquer, quand il sera bien rendu, que des auditeurs qui sachent l'entendre & l'estimer ce qu'il vaut.

DUPLICATION. *s. f.* Terme de Plain-Chant. L'Intonation par *Duplication* se fait par une sorte de Périelèse, en doublant la penultieme Note du mot qui termine l'Intonation; ce qui n'a lieu que lorsque cette pénultieme Note est immédiatement au-dessous de la derniere. Alors la *Duplication* sert à la marquer davantage, en maniere de Note sensible.

DUR. *adj.* On appelle ainsi tout ce qui blesse l'oreille par son âpreté. Il y a des Voix *Dures* & glapissantes, des Instrumens aigres & *Durs*, des compositions *Dures*. La *Dureté* du Béquarre lui fit donner autrefois le nom de B *Dur*. Il y a des Intervalles *Durs* dans la Mélodie; tel est le progrès Diatonique des trois Tons, soit en montant soit en

descendant ; & telles sont en général toutes les Fausses-Relations. Il y a dans l'Harmonie des Accords *Durs* ; tels que sont le Triton, la Quinte superflue , & en général toutes les Dissonnances majeures. La *Dureté* prodiguée révolte l'oreille & rend une Musique désagréable ; mais ménagée avec art, elle sert au clair-obscur, & ajoûte à l'expression.



E.

E *ſi mi*, E *la mi*, ou ſimplement E. Troiſième Son de la Gamme de l'Arétin, que l'on appelle autrement *Mi*. (Voyez GAMME.)

ECBOLÉ, ou *Elévation*. C'étoit, dans les plus anciennes Muſiques Grecques, une altération du Genre Enharmonique, lorſqu'une Corde étoit accidentellement élevée de cinq Dièſes au-deſſus de ſon Accord ordinaire.

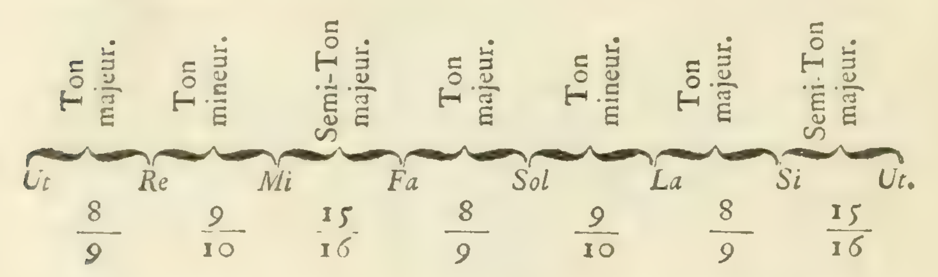
ÉCHELLE. *ſ. f.* C'eſt le nom qu'on a donné à la ſucceſſion Diatonique des ſept Notes, *ut re mi fa ſol la ſi*, de la Gamme notée, parce que ces Notes ſe trouvent rangées en manière d'Échelons ſur les Portées de notre Muſique.

Cette énumération de tous les Sons Diatoniques de notre Syſtéme, rangés par ordre, que nous appellons *Echelle*, les Grecs dans le leur l'appelloient Tétracorde, parce qu'en effet leur *Echelle* n'étoit compoſée que de quatre Sons qu'ils répétoient de Tétracorde en Tétracorde, comme nous faiſons d'Octave en Octave. (Voyez TÉTRACORDE.)

Saint Grégoire fut, dit-on, le premier qui changea les Tétracordes des Anciens en un Eptacorde ou Syſtème de ſept Notes; au bout deſquelles, commençant une autre Octave, on trouve des Sons ſemblables répétés dans le même ordre. Cette découverte eſt très-belle, & il ſemblera ſingulier que les Grecs, qui voyoient fort bien les propriétés de l'Octave, aient cru, malgré cela, devoir reſter attachés à leurs Tétracordes. Grégoire exprima ces ſept Notes avec les ſept premieres lettres de l'Alphabet Latin. Gui Arétin donna des noms aux ſix premières; mais il négligea d'en donner un à la ſeptième, qu'en France on a depuis appellée *ſi*, & qui n'a point encore d'autre nom que *B mi*, chez la plupart des Peuples de l'Europe.

Il ne faut pas croire que les rapports des Tons & ſemi-Tons dont l'*Echelle* eſt compoſée, ſoient des choſes purement arbitraires, & qu'on eût pu, par d'autres diviſions tout auſſi bonnes, donner aux

Sons de cette *Echelle* un ordre & des rapports différens. Notre Syſtéme Diatonique eſt le meilleur à certains égards, parce qu'il eſt engendré par les Conſonnances & par les différences qui ſont entr'elles. » Que l'on ait entendu pluſieurs fois « , dit M. Sauveur, » l'Accord de la Quinte & celui de la Quarte, on eſt porté naturellement à imaginer la différence qui eſt entr'eux ; elle s'unit & ſe lie avec eux dans notre eſprit & participe à leur agrément : voilà le Ton majeur. Il en va de même du Ton mineur, qui eſt la différence de la Tierce mineure à la Quarte ; & du ſemi-Ton majeur, qui eſt celle de la même Quarte à la Tierce majeure «. Or le Ton majeur, le Ton mineur & le ſemi-Ton majeur ; voilà les Degrés Diatoniques dont notre *Echelle* eſt composée ſelon les rapports ſuivans.



Pour faire la preuve de ce calcul, il faut compoſer tous les rapports compris entre deux termes conſonnans, & l'on trouvera que leur produit donne exactement le rapport de la Conſonnance ; & ſi l'on réunit tous les termes de l'*Echelle*, on trouvera le rapport total en raiſon ſous-double ; c'eſt-à-dire, comme 1 eſt à 2 : ce qui eſt en effet le rapport exact des deux termes extrêmes ; c'eſt-à-dire de l'*ut* à ſon Octave.

L'*Echelle* qu'on vient de voir eſt celle qu'on nomme naturelle ou Diatonique ; mais les modernes, diviſant ſes Degrés en d'autres Intervalles plus petits, en ont tiré une autre *Echelle* qu'ils ont appellée *Echelle* ſemi-Tonique ou Chromatique, parce qu'elle procède par ſemi-Tons.

Pour former cette *Echelle*, on n'a fait que partager en deux In-

tervalles égaux ou supposés tels, chacun des cinq Tons entiers de l'Octave, sans distinguer le Ton majeur du Ton mineur; ce qui, avec les deux semi-Tons majeurs qui s'y trouvoient déjà, fait une succession de douze semi-Tons sur treize Sons consécutifs d'une Octave à l'autre.

L'usage de cette *Echelle* est de donner les moyens de Moduler sur telle Note qu'on veut choisir pour fondamentale, & de pouvoir, non-seulement faire sur cette Note un Intervalle quelconque, mais y établir une *Echelle* Diatonique, semblable à l'*Echelle* Diatonique de l'*ut*. Tant qu'on s'est contenté d'avoir pour Tonique une Note de la Gamme, prise à volonté, sans s'embarrasser si les Sons par lesquels devoit passer la Modulation, étoient avec cette Note, & entr'eux dans les rapports convenables, l'*Echelle* semi-Tonique étoit peu nécessaire; quelque *fa* Diese, quelque *si* Bémol composoient ce qu'on appelloit les *Feintes* de la Musique: c'étoient seulement deux touches à ajouter au Clavier Diatonique. Mais depuis qu'on a cru sentir la nécessité d'établir entre les divers Tons une similitude parfaite, il a fallu trouver des moyens de transporter les memes Chants & les memes Intervalles plus haut ou plus bas, selon le Ton que l'on choisissoit. L'*Echelle* Chromatique est donc devenue d'une nécessité indispensable; & c'est par son moyen qu'on porte un Chant sur tel Degré du Clavier que l'on veut choisir, & qu'on le rend exactement sur cette nouvelle position tel qu'il peut avoir été imaginé pour un autre.

Ces cinq Sons ajoutés ne forment pas dans la Musique de nouveaux Degrés: mais ils se marquent tous sur le Degré le plus voisin, par un Bémol si le Degré est plus haut; par un Diese s'il est plus bas: & la Note prend toujours le nom du Degré sur lequel elle est placée. (Voyez Bémol & Diese.)

Pour assigner maintenant les rapports de ces nouveaux Intervalles, il faut savoir que les deux Parties ou semi-Tons qui composent le Ton majeur, sont dans les rapports de 15 à 16 & de 128 à 135; & que les deux qui composent aussi le Ton mineur sont dans les rapports de 15 à 16 & de 24 à 25: de sorte qu'en divisant toute l'Octave selon l'*Echelle* semi-Tonique, on en a tous les termes dans les rapports exprimés dans la *Pl. L. Fig.* 1.

Mais il faut remarquer que cette division, tirée de M. Malcolm, paroit à bien des égards manquer de justesse. Premierement, les semi-Tons qui doivent être mineurs y sont majeurs, & celui du *sol* Dièse au *la*, qui doit être majeur, y est mineur. En second lieu, plusieurs Tierces majeures, comme celle du *la* à l'*ut* Dièse, & du *mi* au *sol* Dièse, y sont trop fortes d'un Comma; ce qui doit les rendre insupportables. Enfin le semi-Ton moyen y étant substitué au semi-Ton maxime, donne des Intervalles faux partout où il est employé. Sur quoi l'on ne doit pas oublier que ce semi-Ton moyen est plus grand que le majeur même; c'est-à-dire, moyen entre le maxime & le majeur. (Voyez SEMI-TON.)

Une division meilleure & plus naturelle seroit donc de partager le Ton majeur en deux semi-Tons, l'un mineur de 24 à 25, & l'autre maxime de 25 à 27, laissant le Ton mineur divisé en deux semi-Tons, l'un majeur & l'autre mineur, comme dans la Table ci-dessus.

Il y a encore deux autres *Echelles* semi-Toniques, qui viennent de deux autres manières de diviser l'Octave par semi-Tons.

La premiere se fait en prenant une moyenne Harmonique ou Arithmétique entre les deux termes du Ton majeur, & une autre entre ceux du Ton mineur, qui divise l'un & l'autre Ton en deux semi-Tons presque égaux: ainsi le Ton majeur $\frac{8}{9}$ est divisé en $\frac{16}{17}$ & $\frac{17}{18}$ arithmétiquement, les nombres représentant les longueurs des Cordes; mais quand ils représentent les vibrations, les longueurs des Cordes sont réciproques & en proportion harmonique, comme 1 $\frac{16}{17}$ $\frac{8}{9}$. ce qui met le plus grand semi-Ton au grave.

De la même manière le Ton mineur $\frac{9}{10}$ se divise arithmétiquement en deux semi-Tons $\frac{18}{19}$ & $\frac{19}{20}$, ou réciproquement 1 $\frac{18}{19}$ $\frac{9}{10}$: mais cette dernière division n'est pas harmonique.

Toute l'Octave ainsi calculée donne les rapports exprimés dans la *Planche* L. *Fig.* 2.

M. Salmon rapporte, dans les Transactions Philosophiques, qu'il a fait devant la Société Royale une expérience de cette *Echelle* sur des Cordes divisées exactement selon ces proportions, & qu'elles furent parfaitement d'accord avec d'autres Instrumens touchés par les

meilleures mains. M. Malcolm ajoûte qu'ayant calculé & comparé ces rapports, il en trouva un plus grand nombre de faux dans cette *Echelle*, que dans la précédente; mais que les erreurs étoient considérablement moindres; ce qui fait compensation.

Enfin l'autre *Echelle* semi-Tonique est celle des Aristoxéniens, dont le P. Mersenne a traité fort au long, & que M. Rameau a tenté de renouveller dans ces derniers tems. Elle consiste à diviser géométriquement l'Octave par onze moyennes proportionnelles en douze semi-Tons parfaitement égaux. Comme les rapports n'en sont pas rationnels, je ne donnerai point ici ces rapports qu'on ne peut exprimer que par la formule même, ou par les logarithmes des termes de la progression entre les extrêmes 1 & 2. (Voyez TEMPÉRAMENT.)

Comme au Genre Diatonique & au Chromatique, les Harmonistes en ajoûtent un troisième, savoir l'Enharmonique; ce troisième Genre doit avoir aussi son *Echelle*, du moins par supposition: car quoique les Intervalles vraiment Enharmoniques n'existent point dans notre Clavier, il est certain que tout passage Enharmonique les suppose, & que l'esprit corrigeant sur ce point la sensation de l'oreille, ne passe alors d'une idée à l'autre qu'à la faveur de cet Intervalle sous-entendu. Si chaque Ton étoit exactement composé de deux semi-Tons mineurs, tout Intervalle Enharmonique seroit nul, & ce Genre n'existeroit pas. Mais comme un Ton mineur même contient plus de deux semi-Tons mineurs, le complément de la somme de ces deux semi-Tons au Ton; c'est-à-dire l'espace qui reste entre le Dièse de la Note inférieure, & le Bémol de la supérieure, est précisément l'Intervalle Enharmonique, appellé communément Quart de-Ton. Ce Quart-de-Ton est de deux espèces, savoir l'Enharmonique majeur & l'Enharmonique mineur, dont on trouvera les rapports au mot QUART-DE-TON.

Cette explication doit suffire à tout Lecteur pour concevoir aisément l'*Echelle* Enharmonique que j'ai calculée & insérée dans la *Planche* L. *Fig.* 3. Ceux qui chercheront de plus grands éclaircissemens sur ce point, pourront lire le mot ENHARMONIQUE.

ECHO. *s. m.* Son renvoyé ou réfléchi par un corps solide, & qui

par-là se répète & se renouvelle à l'oreille. Ce mot vient du Grec ἦχος, *Son*.

On appelle aussi *Echo* le lieu où la répétition se fait entendre.

On distingue les *Echos* pris en ce sens, en deux espèces; savoir :

1°. L'*Echo simple* qui ne répète la voix qu'une fois, & 2°. l'*Echo double* ou *multiple* qui répète les mêmes Sons deux ou plusieurs fois.

Dans les *Echos* simples il y en a de Toniques, c'est-à-dire, qui ne répètent que le Son musical & soutenu; & d'autres Syllabiques, qui répètent aussi la voix parlante.

On peut tirer parti des *Echos* multiples, pour former des Accords & de l'Harmonie avec une seule Voix, en faisant entre la Voix & l'*Echo* une espèce de Canon dont la Mesure doit être reglée sur le Tems qui s'écoule entre les Sons prononcés & les mêmes Sons répétés. Cette manière de faire un Concert à soi tout seul, devroit, si le Chanteur étoit habile, & l'*Echo* vigoureux, paroitre étonnante & presque magique aux Auditeurs non prévenus.

Le nom d'*Echo* se transporte en Musique à ces sortes d'Airs ou de Pièces dans lesquelles, à l'imitation de l'*Echo*, l'on répète de tems en tems, & fort doux, un certain nombre de Notes. C'est sur l'Orgue qu'on emploie le plus communément cette manière de jouer, à cause de la facilité qu'on a de faire des *Echos* sur le Positif; on peut faire aussi des *Echos* sur le Clavecin, au moyen du petit Clavier.

L'Abbé Brossard dit qu'on se sert quelquefois du mot *Echo* en la place de celui de *Doux* ou *Piano*, pour marquer qu'il faut adoucir la Voix ou le Son de l'Instrument, comme pour faire un *Echo*. Cet usage ne subsiste plus.

ÉCHOMETRE. *s. m.* Espèce d'Echelle graduée, ou de Règle divisée en plusieurs parties, dont on se sert pour mesurer la durée ou longueur des Sons, pour déterminer leurs valeurs diverses, & même les rapports de leurs Intervalles.

Ce mot vient du Grec ἦχος, *Son*, & de μέτρον, *Mesure*.

Je n'entreprendrai pas la description de cette machine, parce qu'on n'en fera jamais aucun usage, & qu'il n'y a de bon *Echometre* qu'une oreille sensible & une longue habitude de la Musique. Ceux qui voudront en savoir là-dessus davantage, peuvent consulter le Mémoire de

de Monsieur Sauveur, inséré dans ceux de l'Académie des Sciences *année* 1701. Ils y trouveront deux Echelles de cette espèce; l'une de M. Sauveur, & l'autre de M. Loulié. (Voyez aussi l'article CHRONOMETRE.)

ECLYSE. *s. f.* Abaissement. C'étoit, dans les plus anciennes Musiques Grecques, une altération dans le Genre Enharmonique, lorsqu'une corde étoit accidentellement abaissée de trois Dieses au dessous de son Accord ordinaire. Ainsi l'*Eclyse* étoit le contraire du *Spondéasme*.

ECMÉLE. *adj.* Les Sons *Ecmèles* étoient, chez les Grecs, ceux de la voix inappréciable ou parlante, qui ne peut fournir de Mélodie; par opposition aux Sons *Emmèles* ou Musicaux.

EFFET. *s. m.* Impression agréable & forte que produit une excellente Musique sur l'oreille & l'esprit des écoutans: ainsi le seul mot *Effet* signifie en Musique un grand & bel *Effet*. Et non-seulement on dira d'un ouvrage qu'il fait de l'*Effet*; mais on y distinguera, sous le nom de *choses d'Effet*, toutes celles où la sensation produite paroit supérieure aux moyens employés pour l'exciter.

Une longue pratique peut apprendre à connoître sur le papier les choses d'*Effet*; mais il n'y a que le Génie qui les trouve. C'est le défaut des mauvais Compositeurs & de tous les Commençans, d'entasser Parties sur Parties, Instrumens sur Instrumens, pour trouver l'*Effet* qui les fuit, & d'ouvrir, comme disoit un Ancien, une grande bouche pour souffler dans une petite Flûte. Vous diriez, à voir leurs Partitions si chargées, si hérissées, qu'ils vont vous surprendre par des *Effets* prodigieux, & si vous êtes surpris en écoutant tout cela, c'est d'entendre une petite Musique maigre, chétive, confuse, sans *Effet*, & plus propre à étourdir les oreilles qu'à les remplir. Au contraire l'œil cherche sur les Partitions des grands Maitres ces *Effets* sublimes & ravissans que produit leur Musique exécutée. C'est que les menus détails sont ignorés ou dédaignés du vrai génie, qu'il ne vous amuse point par des foules d'objets petits & puériles, mais qu'il vous émeut par de grands *Effets*, & que la force & la simplicité réunies forment toujours son caractère.

ÉGAL. *adj.* Nom donné par les Grecs au Système d'Aristoxène, parce que cet Auteur divisoit généralement chacun de ses Tétracordes en trente parties égales, dont il assignoit ensuite un certain nombre à chacune des trois divisions du Tétracorde, selon le Genre & l'espèce du Genre qu'il vouloit établir. (Voyez GENRE, SYSTEME.)

ÉLÉGIE. Sorte de Nome pour les Flûtes, inventé, dit-on, par Sacadas Argien.

ÉLÉVATION. *s. f.* *Arsis.* L'*Élévation* de la main ou du pied, en battant la Mesure, sert à marquer le Tems foible & s'appelle proprement *Levé* : c'étoit le contraire chez les Anciens. L'*Élévation* de la voix en chantant, c'est le mouvement par lequel on la porte à l'aigu.

ÉLINE. Nom donné par les Grecs à la Chanson des Tisserands. (Voyez CHANSON.)

EMMELE. *adj.* Les Sons *Emmèles* étoient chez les Grecs ceux de la voix distincte, chantante & appréciable, qui peuvent donner une Mélodie.

ENDEMATIE. *s. f.* C'étoit l'Air d'une sorte de Danse particulière aux Argiens.

ENHARMONIQUE. *adj. pris subst.* Un des trois Genres de la Musique des Grecs, appellé aussi très-fréquemment *Harmonie* par Aristoxène & ses Sectateurs.

Ce Genre résultoit d'une division particulière du Tétracorde, selon laquelle l'Intervalle qui se trouve entre le Lichanos ou la troisième corde, & la Mése ou la quatrième, étant d'un Diton ou d'une Tierce majeure, il ne restoit, pour achever le Tétracorde au grave, qu'un semi-Ton à partager en deux Intervalles; savoir, de l'Hypate à la Parhypate, & de la Parhypate au Lichanos. Nous expliquerons au mot *Genre* comment se faisoit cette division.

Le Genre *Enharmonique* étoit le plus doux des trois, au rapport d'Aristide Quintilien. Il passoit pour très-ancien, & la plûpart des Auteurs en attribuoient l'invention à Olympe Phrygien. Mais son Tétracorde, ou plûtôt son Diatessaron de ce Genre, ne contenoit que trois cordes qui formoient entr'elles deux Intervalles incomposés;

le premier d'un ſemi-Ton, & l'autre d'une Tierce majeure; & de ces deux ſeuls Intervalles répétés de Tétracorde en Tétracorde, réſultoit alors tout le Genre *Enharmonique*. Ce ne fut qu'après Olympe qu'on s'aviſa d'inſérer, à l'imitation des autres Genres, une quatrieme corde entre les deux premieres, pour faire la diviſion dont je viens de parler. On en trouvera les rapports ſelon les Syſtèmes de Ptolomée & d'Ariſtoxene. (*Planche* M. *Fig.* 5.)

Ce Genre ſi merveilleux, ſi admiré des Anciens, &, ſelon quelques-uns, le premier trouvé des trois, ne demeura pas long tems en vigueur. Son extrême difficulté le fit bien-tôt abandonner à meſure que l'Art gagnoit des combinaiſons en perdant de l'énergie, & qu'on ſuppléoit à la fineſſe de l'oreille par l'agilité des doigts. Auſſi Plutarque reprend-il vivement les Muſiciens de ſon tems d'avoir perdu le plus beau des trois Genres, & d'oſer dire que les Intervalles n'en ſont pas ſenſibles; comme ſi tout ce qui échappe à leurs ſens groſſiers, ajoute ce Philoſophe, devoit être hors de la Nature.

Nous avons aujourd'hui une ſorte de Genre *Enharmonique* entièrement différent de celui des Grecs. Il conſiſte, comme les deux autres, dans une progreſſion particulière de l'Harmonie, qui engendre, dans la marche des Parties, des Intervalles *Enharmoniques*, en employant à la fois ou ſucceſſivement entre deux Notes qui ſont à un Ton l'une de l'autre le Bémol de l'inférieure & le Dieſe de la ſupérieure. Mais quoique, ſelon la rigueur des rapports, ce Dieſe & ce Bémol duſſent former un Intervalle entr'eux; (Voyez ÉCHELLE & QUART-DE-TON.) cet Intervalle ſe trouve nul, au moyen du Tempérament, qui, dans le Syſtême établi, fait ſervir le même Son à deux uſages: ce qui n'empêche pas qu'un tel paſſage ne produiſe, par la force de la Modulation & de l'Harmonie, une partie de l'effet qu'on cherche dans les Tranſitions *Enharmoniques*.

Comme ce Genre eſt aſſez peu connu, & que nos Auteurs ſe ſont contentés d'en donner quelques notions trop ſuccinctes, je crois devoir l'expliquer ici un peu plus au long.

Il faut remarquer d'abord que l'Accord de Septième diminuée eſt le ſeul ſur lequel on puiſſe pratiquer des paſſages vraiment *Enharmoniques*;

& cela en vertu de cette propriété singuliere qu'il a de diviser l'Octave entiere en quatre intervalles égaux. Qu'on prenne dans les quatre Sons qui composent cet Accord, celui qu'on voudra pour fondamental, on trouvera toujours également que les trois autres Sons forment sur celui-ci un Accord de Septième diminuée. Or le Son fondamental de l'Accord de Septième diminuée est toujours une Note sensible ; de sorte que, sans rien changer à cet Accord, on peut, par une manière de double ou de quadruple emploi, le faire servir successivement sur quatre différentes fondamentales ; c'est-à-dire, sur quatre différentes Notes sensibles.

Il suit de-là que ce même Accord, sans rien changer ni à l'Accompagnement, ni à la Basse, peut porter quatre noms différens, & par conséquent se chiffrer de quatre différentes manières : savoir, d'un 7 ♮ sous le nom de Septième diminuée ; d'un $\genfrac{}{}{0pt}{}{6\times}{5\!\!\!/}$ sous le nom de Sixte majeure & fausse-Quinte ; d'un $\times\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{\flat}$ sous le nom de Tierce mineure & Triton ; & enfin d'un × 2 sous le nom de Seconde superflue. Bien entendu que la Clef doit être censée armée différemment, selon les Tons où l'on est supposé être.

Voilà donc quatre manières de sortir d'un Accord de Septième diminuée, en se supposant successivement dans quatre Accords différens : car la marche fondamentale & naturelle du Son qui porte un Accord de Septième diminuée, est de se résoudre sur la Tonique du Mode mineur, dont il est la Note sensible.

Imaginons maintenant l'Accord de Septième diminuée sur *ut* Dièse Note sensible, si je prends la Tierce *mi* pour fondamentale, elle deviendra Note sensible à son tour, & annoncera par conséquent le Mode mineur de *fa* ; or cet *ut* Dièse reste bien dans l'Accord de *mi* Note sensible : mais c'est en qualité de *re* Bémol, c'est-à-dire de sixième Note du Ton, & de septième diminuée de la Note sensible : ainsi cet *ut* Dièse qui, comme Note sensible, étoit obligé de monter dans le Ton de *re*, devenu *re* Bémol dans le Ton de *fa*, est obligé de descendre comme Septième diminuée : voilà une transition *Enhar-*

monique. Si au lieu de la Tierce, on prend, dans le même Accord d'*ut* Dièse, la fausse Quinte *sol* pour nouvelle Note sensible, l'*ut* Dièse deviendra encore *re* Bémol, en qualité de quatrieme Note : autre passage *Enharmonique*. Enfin si l'on prend pour Note sensible la Septieme diminuée elle-même, au lieu de *si* Bémol, il faudra nécessairement la considerer comme *la* Dièse ; ce qui fait un troisieme passage *Enharmonique* sur le même Accord.

A la faveur de ces quatre différentes manières d'envisager successivement le même Accord, on passe d'un Ton à un autre qui en paroit fort éloigné ; on donne aux Parties des progrès différens de celui qu'elles auroient dû avoir en premier lieu, & ces passages ménagés à propos, sont capables, non-seulement de surprendre, mais de ravir l'Auditeur quand ils sont bien rendus.

Une autre source de variété, dans le même Genre, se tire des différentes manières dont on peut résoudre l'Accord qui l'annonce ; car quoique la Modulation la plus naturelle soit de passer de l'Accord de Septième diminuée sur la Note sensible, à celui de la Tonique en Mode mineur, on peut, en substituant la Tierce majeure à la mineure, rendre le Mode majeur & même y ajouter la Septième pour changer cette Tonique en Dominante, & passer ainsi dans un autre Ton. A la faveur de ces diverses combinaisons réunies, on peut sortir de l'Accord en douze manières. Mais, de ces douze, il n'y en a que neuf qui, donnant la conversion du Dièse en Bémol ou réciproquement, soient véritablement *Enharmoniques* ; parce que dans les trois autres on ne change point de Note sensible : encore dans ces neuf diverses Modulations n'y a-t-il que trois diverses Notes sensibles, chacune desquelles se résout par trois passages différens : de sorte qu'à bien prendre la chose on ne trouve sur chaque Note sensible que trois vrais passages *Enharmoniques* possibles ; tous les autres n'étant point réellement *Enharmoniques*, ou se rapportant à quelqu'un des trois premiers. (Voyez, *Planche* L. *Fig*. 4. un exemple de tous ces passages.)

A l'imitation des Modulations du Genre Diatonique, on a plusieurs fois essayé de faire des morceaux entiers dans le Genre *Enharmonique*, & pour donner une sorte de règle aux marches fondamen-

tales de ce Genre, on l'a divisé en *Diatonique-Enharmonique* qui procède par une succession de semi-Tons majeurs, & en *Chromatique-Enharmonique* qui procède par une succession de semi-Tons mineurs.

Le Chant de la première espèce est *Diatonique*, parce que les semi-Tons y sont majeurs; & il est *Enharmonique*, parce que deux semi-Tons majeurs de suite forment un *Ton* trop fort d'un Intervalle *Enharmonique*. Pour former cette espèce de Chant, il faut faire une Basse qui descende de Quarte & monte de Tierce majeure alternativement. Une partie du Trio des Parques de l'Opéra d'Hippolite, est dans ce Genre; mais il n'a jamais pu être exécuté à l'Opéra de Paris, quoique M. Rameau assure qu'il l'avoit été ailleurs par des Musiciens de bonne volonté, & que l'effet en fut surprenant.

Le Chant de la seconde espèce est *Chromatique*, parce qu'il procède par semi-Tons mineurs; il est *Enharmonique*, parce que les deux semi-Tons mineurs consécutifs forment un Ton trop foible d'un Intervalle *Enharmonique*. Pour former cette espèce de Chant, il faut faire une Basse-fondamentale qui descende de Tierce mineure & monte de Tierce majeure alternativement. M. Rameau nous apprend qu'il avoit fait dans ce Genre de Musique un tremblement de terre dans l'Opéra des Indes galantes; mais qu'il fut si mal servi qu'il fut obligé de le changer en une Musique commune. (Voyez les Elémens de Musique de M. d'Alembert, pages 91, 92, 93 & 166.)

Malgré les exemples cités & l'autorité de M. Rameau, je crois devoir avertir les jeunes Artistes que l'*Enharmonique-Diatonique* & l'*Enharmonique-Chromatique* me paroissent tous deux à rejetter comme Genres, & je ne puis croire qu'une Musique modulée de cette manière, même avec la plus parfaite exécution, puisse jamais rien valoir. Mes raisons sont que les passages brusques d'une idée à une autre idée extrêmement éloignée, y sont si fréquens, qu'il n'est pas possible à l'esprit de suivre ces transitions avec autant de rapidité que la Musique les présente; que l'oreille n'a pas le tems d'appercevoir le rapport très-secret & très-composé des Modulations, ni de sous-entendre les Intervalles supposés; qu'on ne trouve plus dans de pareilles successions ombre de Ton ni de Mode; qu'il est également impossible de retenir celui d'où l'on sort, ni de prévoir celui où l'on va; & qu'au

milieu de tout cela, l'on ne sait plus du tout où l'on est. L'*Enharmonique* n'est qu'un passage inattendu dont l'étonnante impression se fait fortement & dure longtems ; passage que par conséquent on ne doit pas trop brusquement ni trop souvent répéter, de peur que l'idée de la Modulation ne se trouble & ne se perde entiérement : car si-tôt qu'on n'entend que des Accords isolés qui n'ont plus de rapport sensible & de fondement commun, l'Harmonie n'a plus aussi d'union ni de suite apparente, & l'effet qui en résulte n'est qu'un vain bruit sans liaison & sans agrément. Si M. Rameau, moins occupé de calculs inutiles, eut mieux étudié la Métaphysique de son Art, il est à croire que le feu naturel de ce savant Artiste eut produit des prodiges, dont le germe étoit dans son génie, mais que ses préjugés ont toujours étouffé.

Je ne crois pas même que les simples Transitions *Enharmoniques* puissent jamais bien réussir, ni dans les Chœurs, ni dans les Airs, parce que chacun de ces morceaux forme un tout où doit régner l'unité, & dont les Parties doivent avoir entr'elles une liaison plus sensible que ce Genre ne peut la marquer.

Quel est donc le vrai lieu de l'*Enharmonique* ? C'est, selon moi, le Récitatif obligé. C'est dans une scene sublime & pathétique où la Voix doit multiplier & varier les infléxions Musicales à l'imitation de l'accent grammatical, oratoire & souvent inappréciable ; c'est, dis-je, dans une telle scène que les Transitions *Enharmoniques* sont bien placées, quand on sait les ménager pour les grandes expressions, & les affermir, pour ainsi dire, par des traits de symphonie qui suspendent la parole & renforcent l'expression. Les Italiens, qui font un usage admirable de ce Genre, ne l'emploient que de cette maniere. On peut voir dans le premier Récitatif de l'Orphée de Pergolese un exemple frappant & simple des effets que ce grand Musicien sut tirer de l'*Enharmonique*, & comment, loin de faire une Modulation dure, ces Transitions, devenues naturelles & faciles à entonner, donnent une douceur énergique à toute la déclamation.

J'ai déja dit que notre Genre *Enharmonique* est entièrement différent de celui des Anciens. J'ajouterai que, quoique nous n'ayons point comme eux d'Intervalles *Enharmoniques* à entonner, cela n'em-

pêche pas que l'*Enharmonique* moderne ne ſoit d'une exécution plus difficile que le leur. Chez les Grecs les Intervalles *Enharmoniques*, purement Mélodieux, ne demandoient, ni dans le Chanteur ni dans l'écoutant, aucun changement d'idées, mais ſeulement une grande délicateſſe d'organe; au lieu qu'à cette même délicateſſe, il faut joindre encore, dans notre Muſique, une connoiſſance exacte & un ſentiment exquis des métamorphoſes Harmoniques les plus bruſques & les moins naturelles : car ſi l'on n'entend pas la phraſe, on ne ſauroit donner aux mots le ton qui leur convient; ni chanter juſte dans un ſyſtême Harmonieux, ſi l'on ne ſent l'Harmonie.

ENSEMBLE. *adv. ſouvent pris ſubſtantivement.* Je ne m'arrêterai pas à l'explication de ce mot, pris pour le rapport convenable de toutes les parties d'un Ouvrage entr'elles & avec le tout, parce que c'eſt un ſens qu'on lui donne rarement en Muſique. Ce n'eſt guères qu'à l'exécution que ce terme s'applique, lorſque les Concertans ſont ſi parfaitement d'accord, ſoit pour l'Intonation, ſoit pour la Meſure, qu'ils ſemblent être tous animés d'un même eſprit, & que l'exécution rend fidèlement à l'oreille tout ce que l'œil voit ſur la Partition.

L'*Enſemble* ne dépend pas ſeulement de l'habileté avec laquelle chacun lit ſa Partie, mais de l'intelligence avec laquelle il en ſent le caractère particulier, & la liaiſon avec le tout; ſoit pour phraſer avec exactitude, ſoit pour ſuivre la préciſion des Mouvemens, ſoit pour ſaiſir le moment & les nuances des *Fort* & des *Doux*; ſoit enfin pour ajoûter aux ornemens marqués, ceux qui ſont ſi néceſſairement ſuppoſés par l'Auteur, qu'il n'eſt permis à perſonne de les omettre. Les Muſiciens ont beau être habiles, il n'y a d'*Enſemble* qu'autant qu'ils ont l'intelligence de la Muſique qu'ils exécutent, & qu'ils s'entendent entr'eux : car il ſeroit impoſſible de mettre un parfait *Enſemble* dans un Concert de ſourds, ni dans une Muſique dont le ſtyle ſeroit parfaitement étranger à ceux qui l'exécutent. Ce ſont ſurtout les Maîtres de Muſique, Conducteurs & Chefs d'Orcheſtre, qui doivent guider, ou retenir ou preſſer les Muſiciens pour mettre partout l'*Enſemble*; & c'eſt ce que fait toujours un bon premier Violon par une certaine charge d'exécution qui en imprime fortement le caractère dans toutes les oreilles. La Voix récitante eſt aſſujettie à la Baſſe & à la Meſure; le

le premier Violon doit écouter & suivre la Voix; la Symphonie doit écouter & suivre le premier Violon : enfin le Clavecin, qu'on suppose tenu par le Compositeur, doit être le véritable & premier guide de tout.

En général, plus le Style, les périodes, les phrases, la Mélodie & l'Harmonie ont de caractère, plus l'ensemble est facile à saisir; parce que la meme idée imprimée vivement dans tous les esprits préside à toute l'exécution. Au contraire, quand la Musique ne dit rien, & qu'on n'y sent qu'une suite de Notes sans liaison, il n'y a point de tout auquel chacun rapporte sa Partie, & l'exécution va toujours mal. Voilà pourquoi la Musique Françoise n'est jamais *ensemble*.

ENTONNER. *v. a.* C'est dans l'exécution d'un Chant, former avec justesse les Sons & les Intervalles qui sont marqués. Ce qui ne peut guères se faire qu'à l'aide d'une idée commune à laquelle doivent se rapporter ces Sons & ces Intervalles; savoir, celle du Ton & du Mode où ils sont employés, d'où vient peut être le mot *Entonner*. On peut aussi l'attribuer à la marche Diatonique; marche qui paroît la plus commode & la plus naturelle à la Voix. Il y a plus de difficulté à *Entonner* des Intervalles plus grands ou plus petits, parce qu'alors la Glotte se modifie par des rapports trop grands dans le premier cas, ou trop composés dans le second.

Entonner est encore commencer le Chant d'une Hymne, d'un Pseaume, d'une Antienne, pour donner le Ton à tout le Chœur. Dans l'Église Catholique, c'est, par exemple, l'Officiant qui *entonne* le *Te Deum*; dans nos Temples, c'est le Chantre qui *entonne* les Pseaumes.

ENTR'ACTE. *s. m.* Espace de tems qui s'écoule entre la fin d'un Acte d'Opéra & le commencement de l'Acte suivant, & durant lequel la représentation est suspendue, tandis que l'action est supposée se continuer ailleurs. L'Orchestre remplit cet espace en France par l'exécution d'une Symphonie qui porte aussi le nom d'*Entr'acte*.

Il ne paroît pas que les Grecs aient jamais divisé leurs Drames par Actes, ni par conséquent connu les *Entr'actes*. La représentation n'étoit point suspendue sur leurs Théâtres depuis le commencement de la Pièce jusqu'à la fin. Ce furent les Romains qui, moins épris du Spectacle,

commencèrent les premiers à le partager en plusieurs parties, dont les Intervalles offroient du relâche à l'attention des Spectateurs, & cet usage s'est continué parmi nous.

Puisque l'*Entr'acte* est fait pour suspendre l'attention & reposer l'esprit du Spectateur, le Théâtre doit rester vide, & les Intermèdes dont on le remplissoit autrefois formoient une interruption de très-mauvais goût, qui ne pouvoit manquer de nuire à la Pièce en faisant perdre le fil de l'action. Cependant Molière lui-même ne vit point cette vérité si simple, & les *Entr'actes* de sa dernière Pièce étoient remplis par des Intermèdes. Les François, dont les Spectacles ont plus de raison que de chaleur, & qui n'aiment pas qu'on les tienne longtems en silence, ont depuis lors réduit les *Entr'actes* à la simplicité qu'ils doivent avoir, & il est à desirer pour la perfection des Théâtres qu'en cela leur exemple soit suivi par-tout.

Les Italiens qu'un sentiment exquis guide souvent mieux que le raisonnement, ont proscrit la Danse de l'action Dramatique; (Voyez OPÉRA.) Mais par une inconséquence qui naît de la trop grande durée qu'ils veulent donner au Spectacle, ils remplissent leurs *Entr'actes* des Ballets qu'ils bannissent de la Pièce, & s'ils évitent l'absurdité de la double imitation, ils donnent dans celle de la transposition de Scène, & promenant ainsi le Spectateur d'objet en objet, lui font oublier l'action principale, perdre l'intérêt, & pour lui donner le plaisir des yeux lui ôtent celui du cœur. Ils commencent pourtant à sentir le défaut de ce monstrueux assemblage, & après avoir déjà presque chassé les Intermèdes des *Entr'actes*, sans doute ils ne tarderont pas d'en chasser encore la Danse, & de la réserver, comme il convient, pour en faire un Spectacle brillant & isolé à la fin de la grande Pièce.

Mais quoique le Théâtre reste vide dans l'*Entr'acte*, ce n'est pas à dire que la Musique doive être interrompue : car à l'Opéra où elle fait une partie de l'existence des choses, le sens de l'ouïe doit avoir une telle liaison avec celui de la vue, que tant qu'on voit le lieu de la Scène on entende l'Harmonie qui en est supposée inséparable, afin que son concours ne paroisse ensuite étranger ni nouveau sous le chant des Acteurs.

La difficulté qui se présente à ce sujet est de savoir ce que le Musicien doit dicter à l'Orchestre quand il ne se passe plus rien sur la Scène : car si la Symphonie, ainsi que toute la Musique Dramatique, n'est qu'une imitation continuelle, que doit-elle dire quand personne ne parle? Que doit-elle faire quand il n'y a plus d'action? Je réponds à cela, que quoique le Théâtre soit vide, le cœur des Spectateurs ne l'est pas; il a dû leur rester une forte impression de ce qu'ils viennent de voir & d'entendre. C'est à l'Orchestre à nourrir & soutenir cette impression durant l'*Entr'acte*, afin que le Spectateur ne se trouve pas au début de l'Acte suivant, aussi froid qu'il l'étoit au commencement de la Pièce, & que l'intérêt soit, pour ainsi dire, lié dans son ame comme les évènemens le sont dans l'action représentée. Voilà comment le Musicien ne cesse jamais d'avoir un objet d'imitation, ou dans la situation des personnages, ou dans celle des Spectateurs. Ceux-ci n'entendant jamais sortir de l'Orchestre que l'expression des sentimens qu'ils éprouvent, s'identifient, pour ainsi dire, avec ce qu'ils entendent, & leur état est d'autant plus délicieux qu'il regne un accord plus parfait entre ce qui frappe leurs sens & ce qui touche leur cœur.

L'habile Musicien tire encore de son Orchestre un autre avantage pour donner à la représentation tout l'effet qu'elle peut avoir, en amenant par degrés le Spectateur oisif à la situation d'ame la plus favorable à l'effet des Scènes qu'il va voir dans l'Acte suivant.

La durée de l'*Entr'acte* n'a pas de mesure fixe; mais elle est supposée plus ou moins grande, à proportion du tems qu'exige la partie de l'action qui se passe derrière le Théâtre. Cependant cette durée doit avoir des bornes de supposition, relativement à la durée hypothétique de l'action totale, & des bornes réelles, relatives à la durée de la représentation.

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner si la règle des vingt-quatre heures a un fondement suffisant & s'il n'est jamais permis de l'enfreindre. Mais si l'on veut donner à la durée supposée d'un *Entr'acte* des bornes tirées de la nature des choses, je ne vois point qu'on en puisse trouver d'autres que celles du tems durant lequel il ne se fait aucun changement sensible & régulier dans la Nature, comme il ne s'en fait point d'appa-

rent ſur la Scène durant l'*Entr'acte*. Or ce tems eſt dans ſa plus grande étendue à-peu-près de douze heures, qui ſont la durée moyenne d'un jour ou d'une nuit. Paſſé cet eſpace, il n'y a plus de poſſibilité ni d'illuſion dans la durée ſuppoſée de l'*Entr'acte*.

Quant à la durée réelle, elle doit être, comme je l'ait dit, proportionnée & à la durée totale de la repréſentation, & à la durée partielle & relative de ce qui ſe paſſe derrière le Théâtre. Mais il y a d'autres bornes tirées de la fin générale qu'on ſe propoſe; ſavoir, la meſure de l'attention, car on doit bien ſe garder de faire durer l'*Entr'acte* juſqu'à laiſſer le Spectateur tomber dans l'engourdiſſement & approcher de l'ennui. Cette meſure n'a pas, au reſte, une telle préciſion par elle-même, que le Muſicien qui a du feu, du génie & de l'ame, ne puiſſe, à l'aide de ſon Orcheſtre, l'étendre beaucoup plus qu'un autre.

Je ne doute pas même qu'il n'y ait des moyens d'abuſer le Spectateur ſur la durée effective de l'*Entr'acte*, en la lui faiſant eſtimer plus ou moins grande par la manière d'entrelacer les caractères de la Symphonie; mais il eſt tems de finir cet article qui n'eſt déjà que trop long.

ENTRÉE. *ſ. f.* Air de Symphonie par lequel débute un Ballet.

Entrée ſe dit encore à l'Opéra, d'un Acte entier, dans les Opéra-Ballets dont chaque Acte forme un ſujet ſéparé. L'Entrée *de Vertumne dans les Élémens.* L'Entrée *des Incas dans les Indes Galantes.*

Enfin, *Entrée* ſe dit auſſi du moment où chaque Partie qui en ſuit une autre commence à ſe faire entendre.

ÉOLIEN. *adj.* Le Ton ou Mode *Éolien* étoit un des cinq Modes moyens ou principaux de la Muſique Grecque, & ſa corde fondamentale étoit immédiatement au-deſſus de celle du Mode Phrygien. (Voyez MODE.)

Le Mode *Éolien* étoit grave, au rapport de Laſus. *Je chante*, dit-il, *Cérès & ſa fille Mélibée, épouſe de Pluton, ſur le Mode* Éolien, *rempli de gravité.*

Le nom d'*Éolien* que portoit ce Mode ne lui venoit pas des Iſles Éoliennes, mais de l'Éolie, contrée de l'Aſie Mineure, où il fut premièrement en uſage.

ÉPAIS. *adj.* Genre *Épais*, dense, ou *serré*, πυκνός, est, selon la définition d'Aristoxène, celui où, dans chaque Tétracorde, la somme des deux premiers Intervalles est moindre que le troisième. Ainsi le Genre Enharmonique est *épais*, parce que les deux premiers Intervalles, qui sont chacun d'un Quart-de-Ton, ne forment ensemble qu'un semi-Ton; somme beaucoup moindre que le troisième Intervalle, qui est une Tierce majeure. Le Chromatique est aussi un Genre *Épais*; car ses deux premiers Intervalles ne forment qu'un Ton, moindre encore que la Tierce mineure qui suit. Mais le Genre Diatonique n'est point *Épais*, puisque ses deux premiers Intervalles forment un Ton & demi, somme plus grande que le Ton qui suit. (Voyez GENRE, TÉTRACORDE.)

De ce mot πυκνός, comme radical, sont composés les termes *Apycni*, *Baripycni*, *Mesopycni*, *Oxipycni*, dont on trouvera les articles chacun à sa place.

Cette dénomination n'est point en usage dans la Musique moderne.

ÉPIAULIE. Nom que donnoient les Grecs à la Chanson des Meûniers, appellée autrement *Hymée*. (Voyez CHANSON.)

Le mot burlesque *piauler* ne tireroit-il point d'ici son étymologie? Le piaulement d'une femme ou d'un enfant, qui pleure & se lamente longtems sur le même ton, ressemble assez à la Chanson d'un moulin, & par métaphore, à celle d'un Meûnier.

ÉPILENE. Chanson des Vendangeurs, laquelle s'accompagnoit de la Flûte. Voyez Athénée, *Livre V*.

ÉPINICION. Chant de victoire, par lequel on célébroit chez les Grecs le triomphe des Vainqueurs.

ÉPISYNAPHE *s. f.* C'est, au rapport de Bacchius, la conjonction des trois Tétracordes consécutifs, comme sont les Tétracordes *Hypaton*, *Meson* & *Synnemenon*. (Voyez SYSTEME, TÉTRACORDE.)

ÉPITHALAME. *s. m.* Chant nuptial qui se chantoit autrefois à la porte des nouveaux Époux, pour leur souhaiter une heureuse union. De telles Chansons ne sont guère en usage parmi nous; car on sait bien que c'est peine perdue. Quand on en fait pour ses amis & familiers, on substitue ordinairement à ces vœux honnêtes & simples

quelques penſées équivoques & obſcènes, plus conformes au goût du ſiècle.

ÉPITRITE. Nom d'un des Rhythmes de la Muſique Grecque, duquel les Tems étoient en raiſon ſeſquitierce ou de 3 à 4. Ce Rhythme étoit repréſenté par le pied que les Poëtes & Grammairiens appellent auſſi *Épitrite*; pied composé de quatre ſyllabes, dont les deux premières ſont en effet aux deux dernières dans la raiſon de 3 à 4. (Voyez RHYTHME.)

ÉPODE. *ſ. f.* Chant du troiſième Couplet, qui, dans les Odes, terminoit ce que les Grecs appelloient *la Période*, laquelle étoit compoſée de trois Couplets; ſavoir, la *Strophe*, l'*Antiſtrophe* & l'*Épode*. On attribue à Archiloque l'invention de l'*Épode*.

EPTACORDE. *ſ. m.* Lyre ou Cythare à ſept cordes, comme, au dire de pluſieurs, étoit celle de Mercure.

Les Grecs donnoient auſſi le nom d'*Eptacorde* à un ſyſtême de Muſique formé de ſept Sons, tel qu'eſt ajourd'hui notre Gamme. L'*Eptacorde* Synnemenon qu'on appelloit autrement *Lyre de Terpandre*, étoit compoſé des Sons exprimés par ces lettres de la Gamme, E, F, G, *a*, *b*, *c*, *d*. L'*Eptacorde* de Philolaüs ſubſtituoit le Béquarre au Bémol, & peut s'exprimer ainſi, E, F, G, *a*, ♮, *c*, *d*. Il en rapportoit chaque corde à une des Planetes, l'Hypate à Saturne, la Parhypate à Jupiter, & ainſi de ſuite.

EPTAMÉRIDES. *ſ. f.* Nom donné par M. Sauveur à l'un des Intervalles de ſon Syſtême expoſé dans les Mémoires de l'Académie, année 1701.

Cet Auteur diviſe d'abord l'Octave en 43 parties ou *Mérides*; puis chacune de celles-ci en 7 *Eptamérides*; de ſorte que l'Octave entière comprend 301 *Eptamérides* qu'il ſubdiviſe encore. (Voyez DÉCAMERIDE.)

Ce mot eſt formé de ἑπτὰ, ſept, & de μερὶς, partie.

EPTAPHONE. *ſ. m.* Nom d'un Portique de la Ville d'Olympie, dans lequel on avoit ménagé un écho qui répétoit la Voix ſept fois de ſuite. Il y a grande apparence que l'Écho ſe trouva là par

hasard, & qu'ensuite les Grecs, grands charlatans, en firent honneur à l'Art de l'Architecte.

ÉQUISONNANCE. *s. f.* Nom par lequel les Anciens distinguoient des autres Consonnances celles de l'Octave & de la double Octave, les seules qui fassent Paraphonie. Comme on a aussi quelquefois besoin de la même distinction dans la Musique moderne, on peut l'employer avec d'autant moins de scrupule, que la sensation de l'Octave se confond très-souvent à l'oreille avec celle de l'Unisson.

ESPACE. *s. m.* Intervalle blanc, ou distance qui se trouve dans la Portée entre une Ligne & celle qui la suit immédiatement au-dessus ou au-dessous. Il y a quatre *Espaces* dans les cinq Lignes, & il y a de plus deux *Espaces*, l'un au-dessus, l'autre au-dessous de la Portée entière; l'on borne, quand il le faut, ces deux *Espaces* indéfinis par des Lignes postiches ajoutées en haut ou en bas, lesquelles augmentent l'étendue de la Portée & fournissent de nouveaux *Espaces*. Chacun de ces *Espaces* divise l'Intervalle des deux Lignes qui le terminent, en deux Degrés Diatoniques; savoir, un de la Ligne inférieure à l'*Espace*, & l'autre de l'*Espace* à la Ligne supérieure. (Voyez PORTÉE.)

ÉTENDUE. *s. f.* Différence de deux Sons donnés qui en ont d'intermédiaires, ou somme de tous les Intervalles compris entre les deux extrêmes. Ainsi la plus grande *Étendue* possible ou celle qui comprend toutes les autres, est celle du plus grave au plus aigu de tous les Sons sensibles ou appréciables. Selon les expériences de M. Euler, toute cette *Étendue* forme un Intervalle d'environ huit Octaves, entre un Son qui fait 30 vibrations par Seconde, & un autre qui en fait 7552 dans le même tems.

Il n'y a point d'*Étendue* en Musique entre les deux termes de laquelle on ne puisse insérer une infinité de Sons intermédiaires qui le partagent en une infinité d'Intervalles, d'où il suit que l'*Étendue* sonore ou Musicale est divisible à l'infini, comme celles du tems & du lieu. (Voyez INTERVALLE.)

EUDROMÉ. Nom de l'Air que jouoient les Hautbois aux Jeux Sthéniens, institués dans Argos en l'honneur de Jupiter. Hiérax, Argien, étoit l'inventeur de cet Air.

ÉVITER. *v. a.* *Éviter* une Cadence, c'eſt ajoûter une Diſſonnance à l'Accord final, pour changer le Mode ou prolonger la phraſe. (Voyez CADENCE.)

ÉVITÉ. *participe.* Cadence *Évitée.* (Voyez CADENCE.)

ÉVOVÄÉ. *ſ. m.* Mot barbare formé des ſix voyelles qui marquent les Syllabes des deux mots, *ſeculorum amen*, & qui n'eſt d'uſage que dans le Plain-Chant. C'eſt ſur les lettres de ce mot qu'on trouve indiquées dans les Pſeautiers & Antiphonaires des Égliſes Catholiques les Notes par leſquelles, dans chaque Ton & dans les diverſes modifications du Ton, il faut terminer les verſets des Pſeaumes ou des Cantiques.

L'*Évoväé* commence toujours par la Dominante du Ton de l'Antienne qui le précède, & finit toujours par la finale.

EUTHIA. *ſ. f.* Terme de la Muſique Grecque, qui ſignifie une ſuite de Notes procédant du grave à l'aigu. L'*Euthia* étoit une des Parties de l'ancienne Mélopée.

EXACORDE. *ſ. m.* Inſtrument à ſix cordes, ou ſyſtême compoſé de ſix Sons, tel que l'*Exacorde* de Gui d'Arezzo.

EXÉCUTANT. *partic. pris ſubſt.* Muſicien qui exécute ſa Partie dans un Concert; c'eſt la même choſe que Concertant. (Voyez CONCERTANT.) Voyez auſſi les deux mots qui ſuivent.

EXÉCUTER. *v. a.* *Exécuter* une Pièce de Muſique, c'eſt chanter & jouer toutes les Parties qu'elle contient, tant vocales qu'inſtrumentales, dans l'Enſemble qu'elles doivent avoir, & la rendre telle qu'elle eſt notée ſur la Partition.

Comme la Muſique eſt faite pour être entendue, on n'en peut bien juger que par l'exécution. Telle Partition paroît admirable ſur le papier, qu'on ne peut entendre *Exécuter* ſans dégoût, & telle autre n'offre aux yeux qu'une apparence ſimple & commune, dont l'exécution ravit par des effets inattendus. Les petits Compoſiteurs, attentifs à donner de la ſymétrie & du jeu à toutes leurs Parties, paroiſſent ordinairement les plus habiles gens du monde, tant qu'on ne juge de leurs ouvrages

ouvrages que par les yeux. Auſſi ont-ils ſouvent l'adreſſe de mettre tant d'Inſtrumens divers, tant de Parties dans leur Muſique, qu'on ne puiſſe raſſembler que très-difficilement tous les Sujets néceſſaires pour l'*Exécuter*.

EXÉCUTION. *ſ. f.* L'Action d'exécuter une Pièce de Muſique.

Comme la Muſique eſt ordinairement compoſée de pluſieurs Parties, dont le rapport exact, ſoit pour l'Intonation, ſoit pour la Meſure, eſt extrêmement difficile à obſerver, & dont l'eſprit dépend plus du goût que des ſignes, rien n'eſt ſi rare qu'une bonne *Exécution*. C'eſt peu de lire la Muſique exactement ſur la Note; il faut entrer dans toutes les idées du Compoſiteur, ſentir & rendre le feu de l'expreſſion, avoir ſurtout l'oreille juſte & toujours attentive pour écouter & ſuivre l'Enſemble. Il faut, en particulier dans la Muſique Françoiſe, que la Partie principale ſache preſſer ou ralentir le mouvement, ſelon que l'exigent le goût du Chant, le volume de Voix & le développement des bras du Chanteur; il faut, par conſéquent, que toutes les autres Parties ſoient ſans relâche, attentives à bien ſuivre celle-là. Auſſi l'Enſemble de l'Opéra de Paris, où la Muſique n'a point d'autre Meſure que celle du geſte, ſeroit-il, à mon avis, ce qu'il y a de plus admirable en fait d'*Exécution*.

» Si les François, dit Saint-Evremont, par leur commerce avec les » Italiens, ſont parvenus à compoſer plus hardiment, les Italiens ont » auſſi gagné au commerce des François, en ce qu'ils ont appris » d'eux à rendre leur *Exécution* plus agréable, plus touchante & » plus parfaite «. Le Lecteur ſe paſſera bien, je crois, de mon commentaire ſur ce paſſage. Je dirai ſeulement que les François croient toute la terre occupée de leur Muſique, & qu'au contraire dans les trois quarts de l'Italie, les Muſiciens ne ſavent pas même qu'il exiſte une Muſique Françoiſe différente de la leur.

On appelle encore *Exécution* la facilité de lire & d'exécuter une Partie Inſtrumentale, & l'on dit, par exemple, d'un Symphoniſte, qu'il a beaucoup d'*Exécution*, lorſqu'il exécute correctement, ſans héſiter & à la première vue, les choſes les plus difficiles : l'*Exécution*

prise en ce sens dépend surtout de deux choses : premièrement, d'une habitude parfaite de la touche & du doigter de son Instrument ; en second lieu, d'une grande habitude de lire la Musique & de phraser en la regardant : car tant qu'on ne voit que des Notes isolées, on hésite toujours à les prononcer : on n'acquiert la grande facilité de l'*Exécution*, qu'en les unissant par le sens commun qu'elles doivent former, & en mettant la chose à la place du signe. C'est ainsi que la mémoire du Lecteur ne l'aide pas moins que ses yeux, & qu'il liroit avec peine une langue inconnue, quoiqu'écrite avec les mêmes caractères, & composée des mêmes mots qu'il lit couramment dans la sienne.

EXPRESSION, *s. f.* Qualité par laquelle le Musicien sent vivement & rend avec énergie toutes les idées qu'il doit rendre, & tous les sentimens qu'il doit exprimer. Il y a une *Expression* de Composition & une d'exécution, & c'est de leur concours que résulte l'effet musical le plus puissant & le plus agréable.

Pour donner de l'*Expression* à ses ouvrages, le Compositeur doit saisir & comparer tous les rapports qui peuvent se trouver entre les traits de son objet & les productions de son Art; il doit connoître ou sentir l'effet de tous les caractères, afin de porter exactement celui qu'il choisit au degré qui lui convient : car comme un bon Peintre ne donne pas la même lumière à tous ses objets, l'habile Musicien ne donnera pas non plus la même énergie à tous ses sentimens, ni la même force à tous ses tableaux, & placera chaque Partie au lieu qui convient, moins pour la faire valoir seule que pour donner un plus grand effet au tout.

Après avoir bien vû ce qu'il doit dire, il cherche comment il le dira, & voici où commence l'application des préceptes de l'Art, qui est comme la langue particulière dans laquelle le Musicien veut se faire entendre.

La Mélodie, l'Harmonie, le Mouvement, le choix des Instrumens & des Voix sont les élémens du langage musical, & la Mélodie, par son rapport immédiat avec l'Accent grammatical & oratoire, est celui qui

donne le caractère à tous les autres. Ainsi c'est toujours du Chant que se doit tirer la principale *Expression* tant dans la Musique Instrumentale que dans la Vocale.

Ce qu'on cherche donc à rendre par la Mélodie, c'est le Ton dont s'expriment les sentimens qu'on veut représenter, & l'on doit bien se garder d'imiter en cela la déclamation théâtrale qui n'est elle-même qu'une imitation, mais la voix de la Nature parlant sans affectation & sans art. Ainsi le Musicien cherchera d'abord un Genre de Mélodie qui lui fournisse les infléxions Musicales les plus convenables au sens des paroles, en subordonnant toujours l'*Expression* des mots à celle de la pensée, & celle-ci même à la situation de l'ame de l'Interlocuteur: car quand on est fortement affecté, tous les discours que l'on tient prennent, pour ainsi dire, la teinte du sentiment général qui domine en nous, & l'on ne querelle point ce qu'on aime du ton dont on querelle un indifférent.

La parole est diversement accentuée selon les diverses passions qui l'inspirent, tantôt aiguë & véhémente, tantôt remisse & lâche, tantôt variée & impétueuse, tantôt égale & tranquille dans ses inflexions. De-là le Musicien tire les différences des Modes de Chant qu'il emploie & des lieux divers dans lesquels il maintient la Voix, la faisant procéder dans le bas par de petits Intervalles pour exprimer les langueurs de la tristesse & de l'abattement, lui arrachant dans le haut les Sons aigus de l'emportement & de la douleur, & l'entraînant rapidement par tous les Intervalles de son Diapason dans l'agitation du désespoir ou l'égarement des passions contrastées. Surtout il faut bien observer que le charme de la Musique ne consiste pas seulement dans l'imitation, mais dans une imitation agréable; & que la déclamation même, pour faire un grand effet, doit être subordonnée à la Mélodie: de sorte qu'on ne peut peindre le sentiment sans lui donner ce charme secret qui en est inséparable, ni toucher le cœur si l'on ne plait à l'oreille. Et ceci est encore très-conforme à la Nature, qui donne au ton des personnes sensibles je ne sais quelles inflexions touchantes & délicieuses que n'eut jamais celui des gens qui ne sentent rien. N'allez donc pas prendre

le baroque pour l'expressif, ni la dureté pour de l'énergie; ni donner un tableau hideux des passions que vous voulez rendre, ni faire en un mot comme à l'Opéra François, où le ton passionné ressemble aux cris de la colique, bien plus qu'aux transports de l'amour.

Le plaisir physique qui résulte de l'Harmonie, augmente à son tour le plaisir moral de l'imitation, en joignant les sensations agréables des Accords à l'*Expression* de la Mélodie, par le même principe dont je viens de parler. Mais l'Harmonie fait plus encore; elle renforce l'*Expression* même, en donnant plus de justesse & de précision aux Intervalles mélodieux; elle anime leur caractère, & marquant exactement leur place dans l'ordre de la Modulation, elle rappelle ce qui précède, annonce ce qui doit suivre, & lie ainsi les phrases dans le Chant comme les idées se lient dans le discours. L'Harmonie, envisagée de cette manière, fournit au Compositeur de grands moyens d'*Expression*, qui lui échappent quand il ne cherche l'*Expression* que dans la seule Harmonie; car alors, au lieu d'animer l'Accent, il l'étouffe par ses Accords, & tous les Intervalles, confondus dans un continuel remplissage, n'offrent à l'oreille qu'une suite de Sons fondamentaux qui n'ont rien de touchant ni d'agréable, & dont l'effet s'arrête au cerveau.

Que fera donc l'Harmoniste pour concourir à l'*Expression* de la Mélodie & lui donner plus d'effet? Il évitera soigneusement de couvrir le Son principal dans la combinaison des Accords; il subordonnera tous ses Accompagnemens à la Partie chantante; il en aiguisera l'énergie par le concours des autres Parties; il renforcera l'effet de certains passages par des Accords sensibles; il en dérobera d'autres par supposition ou par suspension, en les comptant pour rien sur la Basse; il fera sortir les *Expressions* fortes par des Dissonnances majeures, il réservera les mineures pour des sentimens plus doux. Tantôt il liera toutes ses Parties par des Sons continus & coulés; tantôt il les fera contraster sur le Chant par des Notes piquées. Tantôt il frappera l'oreille par des Accords pleins; tantôt il renforcera l'Accent par le choix d'un seul Intervalle. Partout il rendra present & sensible l'enchaînement des Modulations, & fera servir la Basse & son Harmonie à déterminer le lieu de chaque

paſſage dans le Mode, afin qu'on n'entende jamais un Intervalle ou un trait de Chant, ſans ſentir en même tems ſon rapport avec le tout.

A l'égard du Rhythme, jadis ſi puiſſant pour donner de la force, de la variété, de l'agrément à l'Harmonie Poëtique; ſi nos Langues, moins accentuées & moins proſodiques, ont perdu le charme qui en réſultoit, notre Muſique en ſubſtitue un autre plus indépendant du diſcours, dans l'égalité de la Meſure, & dans les diverſes combinaiſons de ſes tems, ſoit à la fois dans le tout, ſoit ſéparément dans chaque Partie. Les quantités de la Langue ſont preſque perdues ſous celles des Notes; & la Muſique, au lieu de parler avec la parole, emprunte, en quelque ſorte de la Meſure, un langage à part. La force de l'*Expreſſion* conſiſte, en cette partie, à réunir ces deux langages le plus qu'il eſt poſſible, & à faire que, ſi la Meſure & le Rhythme ne parlent pas de la même manière, ils diſent au moins les mêmes choſes.

La gaieté qui donne de la vivacité à tous nos mouvemens, en doit donner de même à la Meſure; la triſteſſe reſſerre le cœur, ralentit les mouvemens, & la même langueur ſe fait ſentir dans les Chants qu'elle inſpire: mais quand la douleur eſt vive ou qu'il ſe paſſe dans l'ame de grands combats, la parole eſt inégale; elle marche alternativement avec la lenteur du Spondée & avec la rapidité du Pyrrique, & ſouvent s'arrête tout court comme dans le Récitatif obligé: c'eſt pour cela que les Muſiques les plus expreſſives, ou du moins les plus paſſionnées, ſont communément celles où les Tems, quoiqu'égaux entr'eux, ſont le plus inégalement diviſés; au lieu que l'image du ſommeil, du repos, de la paix de l'ame, ſe peint volontiers avec des Notes égales, qui ne marchent ni vite ni lentement.

Une obſervation que le Compoſiteur ne doit pas négliger, c'eſt que plus l'Harmonie eſt recherchée, moins le mouvement doit être vif, afin que l'eſprit ait le tems de ſaiſir la marche des Diſſonnances & le rapide enchaînement des Modulations; il n'y a que le dernier emportement des paſſions qui permette d'allier la rapidité de la Meſure & la du-

reté des Accords. Alors quand la tête est perdue & qu'à force d'agitation l'Acteur semble ne savoir plus ce qu'il dit, ce désordre énergique & terrible peut se porter ainsi jusqu'à l'ame du Spectateur & le mettre de même hors de lui. Mais si vous n'êtes bouillant & sublime, vous ne serez que baroque & froid; jettez vos Auditeurs dans le délire, ou gardez-vous d'y tomber : car celui qui perd la raison n'est jamàis qu'un insensé aux yeux de ceux qui la conservent, & les foux n'intéressent plus.

Quoique la plus grande force de l'*Expression* se tire de la combinaison des Sons, la qualité de leur timbre n'est pas indifférente pour le même effet. Il y a des Voix fortes & Sonores qui en imposent par leur étoffe; d'autres légères & flexibles bonnes pour les choses d'exécution; d'autres sensibles & délicates qui vont au cœur par des Chants doux & pathétiques. En général les Dessus & toutes les Voix aigues sont plus propres pour exprimer la tendresse & la douceur, les Basses & Concordans pour l'emportement & la colère : mais les Italiens ont banni les Basses de leurs Tragédies, comme une Partie dont le Chant est trop rude pour le genre Héroïque, & leur ont ubstitué les Tailles ou Tenor dont le Chant a le même caractère avec un effet plus agréable. Ils emploient ces mêmes Basses plus convenablement dans le Comique pour les rôles à manteaux, & généralement pour tous les caractères de charge.

Les Instrumens ont aussi des *Expressions* très-différentes selon que le Son en est fort ou foible, que le timbre en est aigre ou doux, que le Diapason en est grave ou aigu, & qu'on en peut tirer des Sons en plus grande ou moindre quantité. La Flûte est tendre, le Hautbois gai, la Trompette guerrière, le Cor sonore, majestueux, propre aux grandes *Expressions*. Mais il n'y a point d'Instrument dont on tire une *Expression* plus variée & plus universelle que le Violon. Cet Instrument admirable fait le fond de tous les Orchestres, & suffit au grand Compositeur pour en tirer tous les effets que les mauvais Musiciens cherchent inutilement dans l'alliage d'une multitude d'Instrumens divers. Le Compositeur doit connoitre le manche du Violon pour Doigter ses Airs, pour disposer ses Arpèges, pour savoir l'effet des Cordes à vide, & pour employer

& choiſir ſes Tons ſelon les divers caractères qu'ils ont ſur cet Inſtrument.

Vainement le Compoſiteur ſaura-t-il animer ſon Ouvrage, ſi la chaleur qui doit y régner ne paſſe à ceux qui l'exécutent. Le Chanteur qui ne voit que des Notes dans ſa Partie, n'eſt point en état de ſaiſir l'*Expreſſion* du Compoſiteur, ni d'en donner une à ce qu'il chante s'il n'en a bien ſaiſi le ſens. Il faut entendre ce qu'on lit pour le faire entendre aux autres, & il ne ſuffit pas d'être ſenſible en général, ſi l'on ne l'eſt en particulier à l'énergie de la Langue qu'on parle. Commencez donc par bien connoître le caractère du Chant que vous avez à rendre, ſon rapport au ſens des paroles, la diſtinction de ſes phraſes, l'Accent qu'il a par lui-même, celui qu'il ſuppoſe dans la voix de l'Exécutant, l'énergie que le Compoſiteur a donnée au Poëte, & celle que vous pouvez donner à votre tour au Compoſiteur. Alors livrez vos organes à toute la chaleur que ces conſidérations vous auront inſpirée; faites ce que vous feriez ſi vous étiez à la fois le Poëte, le Compoſiteur, l'Acteur & le Chanteur: & vous aurez toute l'*Expreſſion* qu'il vous eſt poſſible de donner à l'Ouvrage que vous avez à rendre. De cette manière, il arrivera naturellement que vous mettrez de la délicateſſe & des ornemens dans les Chants qui ne ſont qu'élégans & gracieux, du piquant & du feu dans ceux qui ſont animés & gais, des gémiſſemens & des plaintes dans ceux qui ſont tendres & pathétiques, & toute l'agitation du *Forte-piano* dans l'emportement des paſſions violentes. Partout où l'on réunira fortement l'Accent muſical à l'Accent oratoire; partout où la Meſure ſe fera vivement ſentir & ſervira de guide aux Accens du Chant; partout où l'Accompagnement & la Voix ſauront tellement accorder & unir leurs effets, qu'il n'en réſulte qu'une Mélodie, & que l'Auditeur trompé attribue à la Voix les paſſages dont l'Orcheſtre l'embellit; enfin partout où les ornemens ſobrement ménagés porteront témoignage de la facilité du Chanteur, ſans couvrir & défigurer le Chant, l'*Expreſſion* ſera douce, agréable & forte, l'oreille ſera charmée & le cœur ému; le phyſique & le moral concourront à la fois au plaiſir des écoutans, & il régnera un tel Ac-

cord entre la parole & le Chant que le tout ſemblera n'être qu'une langue délicieuſe qui ſait tout dire & plaît tou ours.

EXTENSION, *ſ. f.* eſt, ſelon Ariſtoxène, une des quatre parties de la Mélopée qui conſiſte à ſoutenir long-tems certains Sons & au de-là même de leur quantité grammaticale. Nous appellons aujourd'hui Tenues les Sons ainſi ſoutenus. (Voyez TENUE.)



F.

F *ut fa*, F *fa ut*, ou ſimplement F. Quatrième Son de la Gamme Diatonique & naturelle, lequel s'appelle autrement *Fa*. (Voyez Gamme.)

C'eſt auſſi le nom de la plus baſſe des trois Clefs de la Muſique. (Voyez Clef.)

FACE. *ſ. f.* Combinaiſon, ou des Sons d'un Accord en commençant par un de ces Sons & prenant les autres ſelon leur ſuite naturelle, ou des touches du Clavier qui forment le même Accord. D'où il ſuit qu'un Accord peut avoir autant de *Faces* qu'il y a de Sons qui le compoſent; car chacun peut être le premier à ſon tour.

L'Accord parfait *ut mi ſol* a trois *Faces*. Par la première, tous les doigts ſont rangés par Tierces, & la Tonique eſt ſous l'index: par la ſeconde *mi ſol ut*, il y a une Quarte entre les deux derniers doigts, & la Tonique eſt ſous le dernier: par la troiſieme *ſol ut mi*, la Quarte eſt entre l'index & le quatrième, & la Tonique eſt ſous celui-ci. (Voyez Renversement.)

Comme les Accords Diſſonnans ont ordinairement quatre Sons, ils ont auſſi quatre *Faces*, qu'on peut trouver avec la même facilité. (Voyez Doigter.)

FACTEUR. *ſ. m.* Ouvrier qui fait des Orgues ou des Clavecins.

FANFARE. *ſ. f.* Sorte d'Air militaire, pour l'ordinaire court & brillant, qui s'exécute par des trompettes, & qu'on imite ſur d'autres Inſtrumens. La *Fanfare* eſt communément à deux deſſus de Trompettes accompagnées de Tymbales; &, bien exécutée, elle a quelque choſe de martial & de gai qui convient fort à ſon uſage. De toutes les Troupes de l'Europe, les Allemandes ſont celles qui ont les meilleurs Inſtrumens militaires; auſſi leurs Marches & *Fanfares* font-elles un effet admirable. C'eſt une choſe à remarquer que dans tout le Royaume de France il n'y a pas un ſeul Trompette qui ſonne juſte, & la Nation la plus guerriere de l'Europe a les Inſtrumens militaires les plus diſcordans; ce qui n'eſt pas ſans inconvénient. Durant

les dernières guerres, les Paysans de Bohême, d'Autriche & de Bavière, tous Musiciens nés, ne pouvant croire que des Troupes règlées eussent des Instrumens si faux & si détestables, prirent tous ces vieux Corps pour de nouvelles levées qu'ils commencèrent à mépriser, & l'on ne sauroit dire à combien de braves gens des Tons faux ont couté la vie. Tant il est vrai que, dans l'appareil de la guerre, il ne faut rien négliger de ce qui frappe les sens!

FANTAISIE. *s. f.* Pièce de Musique Instrumentale qu'on exécute en la composant. Il y a cette différence du *Caprice* à la *Fantaisie*, que le Caprice est un recueil d'idées singulières & disparates que rassemble une imagination échauffée, & qu'on peut même composer à loisir; au lieu que la *Fantaisie* peut être une Pièce très régulière, qui ne diffère des autres qu'en ce qu'on l'invente en l'exécutant, & qu'elle n'existe plus si-tôt qu'elle est achevée. Ainsi le Caprice est dans l'espèce & l'assortiment des idées, & la *Fantaisie* dans leur promptitude à se présenter. Il suit de-là qu'un Caprice peut fort bien s'écrire, mais jamais une *Fantaisie*; car si-tôt qu'elle est écrite ou répétée, ce n'est plus une *Fantaisie*, c'est une Pièce ordinaire.

FAUCET. (Voyez FAUSSET.)

FAUSSE-QUARTE. (Voyez QUARTE.)

FAUSSE-QUINTE. *s. f.* Intervalle dissonnant appellé par les Grecs *hemi-Diapente*, dont les deux termes sont distans de quatre Degrés Diatoniques, ainsi que ceux de la Quinte juste, mais dont l'Intervalle est moindre d'un semi-Ton; celui de la Quinte étant de deux Tons majeurs, d'un Ton mineur & d'un semi-Ton majeur, & celui de la *Fausse-Quinte* seulement d'un Ton majeur, d'un Ton mineur & de deux semi-Tons majeurs. Si, sur nos Claviers ordinaires, on divise l'Octave en deux parties égales, on aura d'un côté la *Fausse-Quinte* comme *si fa*, & de l'autre le Triton comme *fa si*: mais ces deux Intervalles, égaux en ce sens, ne le sont ni quant au nombre des Degrés, puisque le Triton n'en a que trois; ni dans la précision des rapports, celui de la *Fausse-Quinte* étant de 45 à 64, & celui du Triton de 32 à 45.

L'Accord de *Fausse-Quinte* est renversé de l'Accord Dominant, en

mettant la Note ſenſible au grave. Voyez au mot ACCORD comment celui-là s'accompagne.

Il faut bien diſtinguer la *Fauſſe-Quinte* Diſſonnance, de la *Quinte-Fauſſe*, réputée Conſonnance, & qui n'eſt altérée que par accident. (Voyez QUINTE.)

FAUSSE-RELATION. *ſ. f.* Intervalle diminué ou ſuperflu. (Voyez RELATION.)

FAUSSET. *ſ. m.* C'eſt cette eſpèce de voix par laquelle un homme, ſortant à l'aigu du Diapaſon de ſa voix naturelle, imite celle de la femme. Un homme fait, à-peu-près, quand il chante le *Fauſſet*, ce que fait un tuyau d'Orgue quand il octavie. (Voyez OCTAVIER.)

Si ce mot vient du François *faux* oppoſé à *juſte*, il faut l'écrire comme je fais ici, en ſuivant l'orthographe de l'Encyclopédie : mais s'il vient, comme je le crois, du Latin, *faux*, *faucis*, la gorge, il falloit, au lieu des deux *ss* qu'on a ſubſtituées, laiſſer le *c* que j'y avois mis : *Faucet*.

FAUX. *adj.* & *adv.* Ce mot eſt oppoſé à *juſte*. On chante *Faux* quand on n'entonne pas les Intervalles dans leur juſteſſe, qu'on forme des Sons trop hauts ou trop bas.

Il y a des Voix *fauſſes*, des Cordes *fauſſes*, des Inſtrumens *Faux*. Quant aux Voix, on prétend que le défaut eſt dans l'oreille & non dans la glotte. Cependant j'ai vû des gens qui chantoient très-*Faux* & qui accordoient un Inſtrument très-juſte. La fauſſeté de leur voix n'avoit donc pas ſa cauſe dans leur oreille. Pour les Inſtrumens, quand les Tons en ſont *Faux*, c'eſt que l'Inſtrument eſt mal conſtruit, que les tuyaux en ſont mal proportionnés, ou les Cordes *fauſſes*, ou qu'elles ne ſont pas d'accord ; que celui qui en joue touche *Faux*, ou qu'il modifie mal le vent ou les lèvres.

FAUX-ACCORD. Accord diſcordant, ſoit parce qu'il contient des Diſſonnances proprement dites, ſoit parce que les Conſonnances n'en ſont pas juſtes. (Voyez ACCORD FAUX.)

FAUX-BOURDON. *ſ. m.* Muſique à pluſieurs Parties, mais ſimple & ſans Meſure, dont les Notes ſont preſque toutes égales &

dont l'Harmonie est toujours syllabique. C'est la Psalmodie des Catholiques Romains chantée à plusieurs Parties. Le Chant de nos Pseaumes à quatre Parties, peut aussi passer pour une espèce de *Faux-Bourdon*; mais qui procède avec beaucoup de lenteur & de gravité.

FEINTE. *s. f.* Altération d'une Note ou d'un Intervalle par un Dièse ou par un Bémol. C'est proprement le nom commun & générique du Dièse & du Bémol accidentels. Ce mot n'est plus en usage; mais on ne lui en a point substitué. La crainte d'employer des tours surannés énerve tous les jours notre Langue, la crainte d'employer de vieux mots l'appauvrit tous les jours : ses plus grands ennemis seront toujours les puristes.

On appelloit aussi *Feintes* les touches Chromatiques du Clavier, que nous appellons aujourd'hui touches blanches, & qu'autrefois on faisoit noires, parce que nos grossiers ancêtres n'avoient pas songé à faire le Clavier noir, pour donner de l'éclat à la main des femmes. On appelle encore aujourd'hui *Feintes coupées* celles de ces touches qui sont brisées pour suppléer au Ravalement.

FESTE. *s. f.* Divertissement de Chant & de Danse qu'on introduit dans un Acte d'Opéra, & qui interrompt ou suspend toujours l'action.

Ces *Fêtes* ne sont amusantes qu'autant que l'Opéra même est ennuyeux. Dans un Drame intéressant & bien conduit il seroit impossible de les supporter.

La différence qu'on assigne à l'Opéra entre les mots de *Fête* & de *Divertissement*, est que le premier s'applique plus particulièrement aux Tragédies, & le second aux Ballets.

FI. Syllabe avec laquelle quelques Musiciens solfient le *fa* Dièse, comme ils solfient par *ma* le *mi* Bémol; ce qui paroit assez bien entendu. (Voyez SOLFIER.)

FIGURÉ. Cet adjectif s'applique aux Notes ou à l'Harmonie : aux Notes, comme dans ce mot, *Basse-Figurée*, pour exprimer une Basse dont les Notes portant Accord, sont subdivisées en plusieurs autres Notes de moindre valeur, (Voyez BASSE-FIGURÉE.) : à l'Harmonie, quand on emploie par Supposition & dans une marche Diatonique d'autres Notes que celles qui forment l'Accord. (Voyez HARMONIE-FIGURÉE, & SUPPOSITION.)

FIGURER. *v. a.* C'est passer plusieurs Notes pour une ; c'est faire des Doubles, des Variations ; c'est ajouter des Notes au Chant de quelque maniere que ce soit : enfin c'est donner aux Sons harmonieux une Figure de Mélodie, en les liant par d'autres Sons intermédiaires. (Voyez DOUBLE, FLEURTIS, HARMONIE FIGURÉE.)

FILER un Son, c'est en chantant ménager sa voix, en sorte qu'on puisse le prolonger long-tems sans reprendre haleine. Il y a deux manieres de *Filer* un Son : la premiére en le soutenant toujours également ; ce qui se fait pour l'ordinaire sur les Tenues ou l'Accompagnement travaille : la seconde en le renforçant ; ce qui est plus usité dans les Passages & Roulades. La premiére maniére demande plus de justesse, & les Italiens la préferent ; la seconde a plus d'éclat & plait davantage aux François.

FIN. *s. f.* Ce mot se place quelquefois sur la Finale de la premiére partie d'un Rondeau, pour marquer qu'ayant repris cette premiere partie, c'est sur cette Finale qu'on doit s'arrêter & finir. (Voyez RONDEAU.)

On n'emploie plus guéres ce mot à cet usage, les François lui ayant substitué le Point-Final à l'exemple des Italiens. (Voyez POINT-FINAL.)

FINALE. *s. f.* Principale Corde du Mode qu'on appelle aussi Tonique, & sur laquelle l'Air ou la Piéce doit finir. (Voyez MODE.)

Quand on compose à plusieurs Parties, & surtout des Chœurs, il faut toujours que la Basse tombe en finissant sur la Note même de la *Finale*. Les autres Parties peuvent s'arrêter sur sa Tierce ou sur sa Quinte. Autrefois c'étoit une règle de donner toujours, à la fin d'une Piéce, la Tierce majeure à la *Finale*, même en Mode mineur ; mais cet usage a été trouvé de mauvais gout & tout-à-fait abandonné.

FIXE. *adj.* Cordes ou Sons *Fixes* ou stables. (Voyez SON, STABLE.)

FLATTÉ. *s. m.* Agrément du Chant François, difficile à définir ; mais dont on comprendra suffisamment l'effet par un exemple. (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 13 *au mot* FLATTÉ.)

FLEURTIS. *s. m.* Sorte de Contrepoint figuré, lequel n'est point syllabique ou Note sur Note. C'est aussi l'assemblage des divers agré-

mens dont on orne un Chant trop simple. Ce mot est vieilli en tout sens. (Voyez BRODERIES, DOUBLES, VARIATIONS, PASSAGES.)

FOIBLE. *adj.* Tems *foible.* (Voyez TEMS.)

FONDAMENTAL. *adj.* Son *fondamental* est celui qui sert de fondement à l'Accord ; (Voyez ACCORD.) ou au Ton ; (Voyez TONIQUE.) Basse - *Fondamentale* est celle qui sert de fondement à l'Harmonie. (Voyez BASSE-FONDAMENTALE.) Accord *Fondamental* est celui dont la Basse est *Fondamentale*, & dont les Sons sont arrangés selon l'ordre de leur génération : mais comme cet ordre écarte extrêmement les Parties, on les rapproche par des combinaisons ou Renversemens, & pourvû que la Basse reste la même, l'Accord ne laisse pas pour cela de porter le nom de *Fondamental.* Tel est, par exemple, cet Accord *ut mi sol*, renfermé dans un Intervalle de Quinte : au lieu que dans l'ordre de sa génération *ut sol mi*, il comprend une Dixième & même une Dix-Septième; puisque l'*ut fondamental* n'est pas la Quinte de *sol*, mais l'Octave de cette Quinte.

FORCE. *s. f.* Qualité du Son appellée aussi quelquefois *Intensité*, qui le rend plus sensible & le fait entendre de plus loin. Les vibrations plus ou moins fréquentes du corps sonore, sont ce qui rend le Son aigu ou grave ; leur plus grand ou moindre écart de la ligne de repos, est ce qui le rend fort ou foible. Quand cet écart est trop grand & qu'on force l'Instrument ou la voix, (Voyez FORCER.) le Son devient bruit & cesse d'être appréciable.

FORCER la voix, c'est excéder en haut ou en bas son Diapason ; ou son volume à force d'haleine ; c'est crier au lieu de chanter. Toute voix qu'on *force* perd sa justesse : cela arrive même aux Instrumens où l'on force l'archet ou le vent ; & voilà pourquoi les François chantent rarement juste.

FORLANE. *s. f.* Air d'une Danse de même nom commune à Venise, surtout parmi les Gondoliers. Sa Mesure est à $\frac{6}{8}$; elle se bat gaiement, & la Danse est aussi fort gaie. On l'appelle *Forlane* parce qu'elle a pris naissance dans le Frioul, dont les habitans s'appellent *Forlans.*

FORT. *adv.* Ce mot s'écrit dans les Parties, pour marquer qu'il faut forcer le Son avec véhémence, mais sans le hausser; chanter à pleine voix, tirer de l'Instrument beaucoup de Son : ou bien il s'emploie pour détruire l'effet du mot *Doux* employé précédemment.

Les Italiens ont encore le superlatif *Fortissimo*, dont on n'a guères besoin dans la Musique Françoise; car on y chante ordinairement *très-fort*.

FORT. *adj.* Tems *fort*. (Voyez TEMS.)

FORTE-PIANO. Substantif Italien composé, & que les Musiciens devroient franciser, comme les Peintres ont francisé celui de *Chiar'-oscuro*, en adoptant l'idée qu'il exprime. Le *Forte-piano* est l'art d'adoucir & renforcer les Sons dans la Mélodie imitative, comme on fait dans la parole qu'elle doit imiter. Non-seulement quand on parle avec chaleur on ne s'exprime point toujours sur le même Ton; mais on ne parle pas toujours avec le même degré de force. La Musique, en imitant la variété des Accens & des Tons, doit donc imiter aussi les degrés intenses ou remisses de la parole, & parler tantôt doux, tantôt fort, tantôt à demi-voix; & voilà ce qu'indique en général le mot *Forte-piano*.

FRAGMENS. On appelle ainsi à l'Opéra de Paris le choix de trois ou quatre Actes de Ballet, qu'on tire de divers Opéra, & qu'on rassemble, quoiqu'ils n'aient aucun rapport entr'eux, pour être représentés successivement le même jour, & remplir, avec leurs Entr'Actes, la durée d'un Spectacle ordinaire. Il n'y a qu'un homme sans goût qui puisse imaginer un pareil ramassis, & qu'un Théâtre sans intérêt où l'on puisse le supporter.

FRAPPÉ. *adj. pris subst.* C'est le Tems où l'on baisse la main ou le pied, & où l'on frappe pour marquer la Mesure. (Voyez THÉSIS.) On ne frappe ordinairement du pied que le premier Tems de chaque Mesure; mais ceux qui coupent en deux la Mesure à quatre, frappent aussi le troisième. En battant de la main la Mesure, les François ne frappent jamais que le premier Tems & marquent les autres par divers mouvemens de main : mais les Italiens frappent les deux premiers de la Mesure à trois, & lèvent le troisième; ils frappent de même les

deux premiers de la Mesure à quatre, & levent les deux autres. Ces mouvemens sont plus simples & semblent plus commodes.

FREDON. *s. m.* Vieux mot qui signifie un Passage rapide & presque toujours Diatonique de plusieurs Notes sur la même syllabe; c'est à-peu-près ce que l'on a depuis appellé *Roulade*, avec cette différence que la Roulade dure davantage & s'écrit, au lieu que le *Fredon* n'est qu'une courte addition de goût; ou, comme on disoit autrefois, une *Diminution* que le Chanteur fait sur quelque Note.

FREDONNER. *v. n. & a.* Faire des *Fredons.* Ce mot est vieux & ne s'emploie plus qu'en dérision.

FUGUE. *s. f.* Pièce ou morceau de Musique où l'on traite, selon certaines règles d'Harmonie & de Modulation, un Chant appellé *sujet*, en le faisant passer successivement & alternativement d'une Partie à une autre.

Voici les principales règles de la *Fugue*, dont les unes lui sont propres, & les autres communes avec l'Imitation.

I. Le sujet procède de la Tonique à la Dominante ou de la Dominante à la Tonique, en montant ou en descendant.

II. Toute *Fugue* a sa réponse dans la Partie qui suit immédiatement celle qui a commencé.

III. Cette réponse doit rendre le sujet à la Quarte ou à la Quinte, & par mouvement semblable, le plus exactement qu'il est possible; procédant de la Dominante à la Tonique, quand le sujet s'est annoncé de la Tonique à la Dominante; & *vice versâ.* Une Partie peut aussi reprendre le même sujet à l'Octave ou à l'Unisson de la précédente: mais alors c'est répétition plutôt qu'une véritable réponse.

IV. Comme l'Octave se divise en deux parties inégales dont l'une comprend quatre Degrés en montant de la Tonique à la Dominante, & l'autre seulement trois en continuant de monter de la Dominante à la Tonique; cela oblige d'avoir égard à cette différence dans l'expression du sujet, & de faire quelque changement dans la réponse, pour ne pas quitter les Cordes essentielles du Mode. C'est autre chose quand on se propose de changer de Ton; alors l'exactitude même de la réponse prise sur une autre Corde, produit les altérations propres à ce changement.

V.

V. Il faut que la *Fugue* ſoit deſſinée de telle ſorte que la réponſe puiſſe entrer avant la fin du premier Chant, afin qu'on entende en partie l'une & l'autre à la fois, que par cette anticipation le ſujet ſe lie pour ainſi dire, à lui-même, & que l'art du Compoſiteur ſe montre dans ce concours. C'eſt ſe moquer que de donner pour *Fugue* un Chant qu'on ne fait que promener d'une Partie à l'autre, ſans autre gêne que de l'accompagner enſuite à ſa volonté. Cela mérite tout au plus le nom d'Imitation. (Voyez Imitation.)

Outre ces règles, qui ſont fondamentales, pour réuſſir dans ce genre de Compoſition, il y en a d'autres qui, pour n'être que de goût, n'en ſont pas moins eſſentielles. Les *Fugues*, en général, rendent la Muſique plus bruyante qu'agréable; c'eſt pourquoi elles conviennent mieux dans les Chœurs que partout ailleurs. Or comme leur principal mérite eſt de fixer toujours l'oreille ſur le Chant principal ou ſujet, qu'on fait pour cela paſſer inceſſamment de Partie en Partie, & de Modulation en Modulation; le Compoſiteur doit mettre tous ſes ſoins à rendre toujours ce Chant bien diſtinct, ou à empêcher qu'il ne ſoit étouffé ou confondu parmi les autres Parties. Il y a pour cela deux moyens; l'un dans le mouvement qu'il faut ſans ceſſe contraſter; de ſorte que, ſi la marche de la *Fugue* eſt précipitée, les autres Parties procèdent poſément par des Notes longues; & au contraire, ſi la *Fugue* marche gravement, que les Accompagnemens travaillent davantage. Le ſecond moyen eſt d'écarter l'Harmonie, de peur que les autres Parties, s'approchant trop de celle qui Chante le ſujet, ne ſe confondent avec elle, & ne l'empêchent de ſe faire entendre aſſez nettement; en ſorte que ce qui ſeroit un vice partout ailleurs, devient ici une beauté.

Unité de Mélodie; voilà la grande règle commune qu'il faut ſouvent pratiquer par des moyens différens. Il faut choiſir les Accords, les Intervalles, afin qu'un certain Son, & non pas un autre, faſſe l'effet principal; *unité de Mélodie*. Il faut quelquefois mettre en jeu des Inſtrumens ou des Voix d'eſpèce différente, afin que la Partie qui doit dominer ſe diſtingue plus aiſément; *unité de Mélodie*. Une autre attention non moins néceſſaire, eſt, dans les divers enchaînemens de Modulations qu'amène la marche & le progrès de la *Fugue*, de faire

que toutes ces Modulations se correspondent à la fois dans toutes les Parties, de lier le tout dans son progrès par une exacte conformité de Ton; de peur qu'une Partie étant dans un Ton & l'autre dans un autre, l'Harmonie entière ne soit dans aucun, & ne présente plus d'effet simple à l'oreille, ni d'idée simple à l'esprit; *unité de Mélodie.* En un mot, dans toute *Fugue*, la confusion de Mélodie & de Modulation est en même tems ce qu'il y a de plus à craindre & de plus difficile à éviter; & le plaisir que donne ce genre de Musique étant toujours mediocre, on peut dire qu'une belle *Fugue* est l'ingrat chef-d'œuvre d'un bon Harmoniste.

Il y a encore plusieurs autres manières de *Fugues*; comme les *Fugues perpétuelles* appellées *Canons*, les *doubles Fugues*, les *Contre-Fugues*, ou *Fugues renversées*, qu'on peut voir chacune à son mot, & qui servent plus à étaler l'art des Compositeurs qu'à flatter l'oreille des Ecoutans.

Fugue, du Latin *fuga*, *fuite*; parce que les Parties, partant ainsi successivement, semblent se fuir & se poursuivre l'une l'autre.

FUGUE RENVERSÉE. C'est une *Fugue* dont la réponse se fait par Mouvement contraire à celui du sujet. (Voyez CONTRE-FUGUE.)

FUSÉE. *s. f.* Trait rapide & continu qui monte ou descend pour joindre diatoniquement deux Notes à un grand Intervalle l'une de l'autre. (Voyez *Pl. C. Fig.* 4.) A moins que la *Fusée* ne soit Notée, il faut, pour l'exécuter, qu'une des deux Notes extrêmes ait une durée sur laquelle on puisse passer la *Fusée* sans altérer la Mesure.



G.

G *re sol*, G *sol re ut*, ou simplement G. Cinquième Son de la Gamme Diatonique, lequel s'appelle autrement *sol*. Voyez GAMME.)

C'est aussi le nom de la plus haute des trois Clefs de la Musique. (Voyez CLEF.)

GAI. *adv*. Ce mot, écrit au-dessus d'un Air ou d'un morceau de Musique, indique un mouvement moyen entre le vite & le modéré : il répond au mot Italien *Allegro*, employé pour le même usage. (Voyez ALLEGRO.)

Ce mot peut s'entendre aussi du caractère d'une Musique, indépendamment du Mouvement.

GAILLARDE. *s. f.* Air à trois Tems gais d'une Danse de même nom. On la nommoit autrefois *Romanesque*, parce qu'elle nous est, dit-on, venue de Rome, ou du moins d'Italie.

Cette Danse est hors d'usage depuis longtems. Il en est resté seulement un Pas appellé, *Pas de Gaillarde.*

GAMME, GAMM'UT, ou GAMMA-UT. Table ou Échelle inventée par Gui Arétin, sur laquelle on apprend à nommer & à entonner juste les Degrés de l'Octave par les six Notes de Musique, *ut re mi fa sol la*, suivant toutes les dispositions qu'on peut leur donner ; ce qui s'appelle *solfier*. Voyez ce mot.

La *Gamme* a aussi été nommée *Main harmonique*, parce que Gui employa d'abord la figure d'une main, sur les doigts de laquelle il rangea ses Notes, pour montrer les rapports de ses Hexacordes avec les cinq Tétracordes des Grecs. Cette main a été en usage pour apprendre à nommer les Notes jusqu'à l'invention du *si* qui a aboli chez nous les Muances, & par conséquent la *Main* harmonique qui sert à les expliquer.

Gui Arétin ayant, selon l'opinion commune, ajouté au Diagramme

des Grecs un Tétracorde à l'aigu, & une Corde au grave, ou plûtôt, selon Meibomius, ayant, par ces additions, rétabli ce Diagramme dans son ancienne étendue, il appella cette Corde grave *Hypoproslambanomenos*, & la marqua par le Γ des Grecs; & comme cette lettre se trouva ainsi à la tête de l'Échelle, en plaçant dans le haut les Sons graves, selon la méthode des Anciens, elle a fait donner à cette Échelle le nom barbare de *Gamme*.

Cette *Gamme* donc, dans toute son étendue, étoit composée de vingt Cordes ou Notes; c'est-à-dire, de deux Octaves & d'une Sixte majeure. Ces Cordes étoient représentées par des lettres & par des syllabes. Les lettres désignoient invariablement chacune une Corde déterminée de l'Échelle, comme elles sont encore aujourd'hui; mais comme il n'y avoit d'abord que six lettres, enfin que sept, & qu'il falloit recommencer d'Octave en Octave, on distinguoit ces Octaves par les figures des lettres. La première Octave se marquoit par des lettres capitales de cette manière: Γ. A. B. &c. la seconde, par des caractères courans *g. a. b.*; & pour la Sixte surnuméraire, on employoit des lettres doubles, *gg*, *aa*, *bb*, &c.

Quant aux syllabes, elles ne réprésentoient que les noms qu'il falloit donner aux Notes en les chantant. Or, comme il n'y avoit que six noms pour sept Notes, c'étoit une nécessité qu'au moins un même nom fût donné à deux différentes Notes; ce qui se fit de manière que ces deux Notes *mi fa*, ou *la fa*, tombassent sur les semi-Tons. Par conséquent dès qu'il se présentoit un Dièse ou un Bémol qui amenoit un nouveau semi-Ton, c'étoient encore des noms à changer; ce qui faisoit donner le même nom à différentes Notes, & différens noms à la même Note, selon le progrès du Chant; & ces changemens de nom s'appelloient *Muances*.

On apprenoit donc ces Muances par la Gamme. A la gauche de chaque Degré on voyoit une lettre qui indiquoit la Corde précise appartenant à ce Degré. A la droite, dans les cases, on trouvoit les différens noms que cette même Note devoit porter en montant ou en descendant par Béquarre ou par Bémol, selon le progrès.

Les difficultés de cette méthode ont fait faire, en divers tems, plusieurs changemens à la *Gamme*. La *Figure* 10. *Planche* A, représente

cette *Gamme*, telle qu'elle est actuellement usitée en Italie. C'est à-peu-près la même chose en Espagne & en Portugal, si ce n'est qu'on trouve quelquefois à la dernière place la colonne du Béquarre, qui est ici la première, ou quelqu'autre différence aussi peu importante.

Pour se servir de cette Échelle, si l'on veut chanter au naturel, on applique *ut* à Γ de la première colonne, le long de laquelle on monte jusqu'au *la*; après quoi, passant à droite dans la colonne du *b* naturel, on nomme *fa*; on monte au *la* de la même colonne, puis on retourne dans la précédente à *mi*, & ainsi de suite. Ou bien, on peut commencer par *ut* au C de la seconde colonne, arrivé au *la* passer à *mi* dans la première colonne, puis repasser dans l'autre colonne au *fa*. Par ce moyen l'une de ces transitions forme toujours un semi-Ton; savoir, *la fa*: & l'autre toujours un Ton; savoir, *la mi*. Par Bémol, on peut commencer à l'*ut* en *c* ou *f*, & faire les transitions de la même manière, &c.

En descendant par Béquarre on quitte l'*ut* de la colonne du milieu, pour passer au *mi* de celle par Béquarre, ou au *fa* de celle par Bémol; puis descendant jusqu'à l'*ut* de cette nouvelle colonne, on en sort par *fa* de gauche à droite, par *mi* de droite à gauche, &c.

Les Anglois n'emploient pas toutes ces syllabes, mais seulement les quatre premières *ut re mi fa*; changeant ainsi de colonne de quatre en quatre Notes, ou de trois en trois par une méthode semblable à celle que je viens d'expliquer, si ce n'est qu'au lieu de *la fa* & de *la mi*, il faut muer par *fa ut*, & par *mi ut*.

Les Allemands n'ont point d'autre *Gamme* que les lettres initiales qui marquent les Sons fixes dans les autres *Gammes*, & ils solfient même avec ces lettres de la manière qu'on pourra voir au mot SOLFIER.

La *Gamme* Françoise, autrement dite *Gamme* du *si*, lève les embarras de toutes ces transitions. Elle consiste en une simple Échelle de six Degrés sur deux colonnes, outre celle des lettres. (Voyez *Pl.* A. *Fig.* 11.) La première colonne à gauche est pour chanter par Bémol; c'est-à-dire, avec un Bémol à la Clef; la seconde, pour chanter au naturel. Voilà tout le mystère de la *Gamme* Françoise qui n'a guères plus de difficulté que d'utilité, attendu que toute autre altération qu'un Bémol la met à l'instant hors d'usage. Les autres *Gammes* n'ont par-

dessus celle-là, que l'avantage d'avoir aussi une colonne pour le Béquarre; c'est-à-dire, pour un Dièse à la Clef; mais si-tôt qu'on y met plus d'un Dièse ou d'un Bémol, (ce qui ne se faisoit jamais autrefois,) toutes ces *Gammes* sont également inutiles.

Aujourd'hui que les Musiciens François chantent tout au naturel, ils n'ont que faire de *Gamme*. C *sol ut*, *ut*, & C ne sont, pour eux, que la même chose. Mais dans le système de Gui, *ut* est une chose, & C en est une autre fort différente; & quand il a donné à chaque Note une syllabe & une lettre, il n'a pas prétendu en faire des synonymes; ce qui eût été doubler inutilement les noms & les embarras.

GAVOTTE. *s. f.* Sorte de Danse dont l'Air est à deux Tems, & se coupe en deux reprises, dont chacune commence avec le second Tems & finit sur le premier. Le mouvement de la *Gavotte* est ordinairement gracieux, souvent gai, quelquefois aussi tendre & lent. Elle marque ses phrases & ses repos de deux en deux Mesures.

GÉNIE. *s. m.* Ne cherche point, jeune Artiste, ce que c'est que le *Génie*. En as-tu: tu le sens en toi-même. N'en as-tu pas: tu ne le connoîtras jamais. Le *Génie* du Musicien soumet l'Univers entier à son Art. Il peint tous les tableaux par des Sons; il fait parler le silence même; il rend les idées par des sentimens, les sentimens par des accens; & les passions qu'il exprime, il les excite au fond des cœurs. La volupté, par lui, prend de nouveaux charmes; la douleur qu'il fait gémir arrache des cris; il brûle sans cesse & ne se consume jamais. Il exprime avec chaleur les frimats & les glaces; même en peignant les horreurs de la mort, il porte dans l'ame ce sentiment de vie qui ne l'abandonne point, & qu'il communique aux cœurs faits pour le sentir. Mais hélas! il ne sait rien dire à ceux où son germe n'est pas, & ses prodiges sont peu sensibles à qui ne les peut imiter. Veux-tu donc savoir si quelque étincelle de ce feu dévorant t'anime? Cours, vole à Naples écouter les chef-d'œuvres de *Leo*, de *Durante*, de *Jommelli*, de *Pergolèse*. Si tes yeux s'emplissent de larmes, si tu sens ton cœur palpiter, si des tressaillemens t'agitent, si l'oppression te suffoque dans tes transports, prend le Métastase & travaille; son *Génie* échauffera le tien; tu créeras à son exemple: c'est-là ce que fait ce *Genie*, & d'autres yeux te rendront bien-tôt les pleurs que tes Maîtres t'ont fait

verser. Mais si les charmes de ce grand Art te laissent tranquille, si tu n'as ni délire ni ravissement, si tu ne trouves que beau ce qui transporte, oses-tu demander ce qu'est le *Génie*? Homme vulgaire, ne profane point ce nom sublime. Que t'importeroit de le connoître? tu ne saurois le sentir: fais de la Musique Françoise.

GENRE. *s. m.* Division & disposition du Tétracorde considéré dans les Intervalles des quatre Sons qui le composent. On conçoit que cette définition, qui est celle d'Euclide, n'est applicable qu'à la Musique Grecque, dont j'ai à parler en premier lieu.

La bonne constitution de l'Accord du Tétracorde, c'est-à-dire, l'établissement d'un *Genre* régulier, dépendoit des trois regles suivantes que je tire d'Aristoxène.

La premiere étoit que les deux Cordes extrêmes du Tétracorde devoient toujours rester immobiles, afin que leur Intervalle fût toujours celui d'une Quarte juste ou du Diatessaron. Quant aux deux Cordes moyennes, elles varioient à la vérité; mais l'Intervalle du Lichanos à la Mese ne devoit jamais passer deux *Tons*, ni diminuer au-de-là d'un *Ton*; de sorte qu'on avoit précisément l'espace d'un *Ton* pour varier l'Accord du Lichanos, & c'est la seconde regle. La troisieme étoit que l'Intervalle de la Parhypate ou seconde Corde à l'Hypate n'excédât jamais celui de la même Parhypate au Lichanos.

Comme en général cet Accord pouvoit se diversifier de trois façons, cela constituoit trois principaux *Genres*; sçavoir le Diatonique, le Chromatique & l'Enharmonique. Ces deux derniers *Genres*, où les deux premiers Intervalles faisoient toujours ensemble une somme moindre que le troisième Intervalle, s'appelloient à cause de cela *Genres épais* ou *serrés*. (Voyez Épais.)

Dans le Diatonique, la Modulation procédoit par un semi-Ton, un *Ton*, & un autre *Ton*, *si ut re mi*; & comme on y passoit par deux *Tons* consécutifs, de-là lui venoit le nom de *Diatonique*. Le Chromatique procédoit successivement par deux semi-Tons & un hémi-Diton ou une Tierce mineure, *si*, *ut*, *ut* Diese, *mi*; cette Modulation tenoit le milieu entre celles du Diatonique & de l'Enharmonique, y faisant, pour ainsi dire, sentir diverses nuances de Sons, de même qu'entre deux couleurs principales on introduit plusieurs nuances in-

termédiaires, & de-là vient qu'on appelloit ce *Genre* Chromatique ou coloré. Dans l'Enharmonique, la Modulation procédoit par deux Quarts-de-*Ton*, en divisant, selon la doctrine d'Aristoxène, le semi-Ton majeur en deux parties égales, & un Diton ou une Tierce majeure, comme *si*, *si* Dièse Enharmonique, *ut*, & *mi* : ou bien, selon les Pythagoriciens, en divisant le semi-Ton majeur en deux Intervalles inégaux, qui formoient, l'un le semi-Ton mineur, c'est-à-dire, notre Dièse ordinaire, & l'autre le complément de ce même semi-Ton mineur au semi-Ton majeur, & ensuite le Diton, comme ci-devant, *si*, *si* Dièse ordinare, *ut*, *mi*. Dans le premier cas, les deux Intervalles égaux du *si* à l'*ut* étoient tous deux Enharmoniques ou d'un Quart-de-*Ton*; dans le second cas, il n'y avoit d'Enharmonique que le passage du *si* Dièse à l'*ut*, c'est-à dire, la différence du semi-Ton mineur au semi-Ton majeur, laquelle est le Dièse appellé *de Pythagore* & le véritable Intervalle Enharmonique donné par la Nature.

Comme donc cette Modulation, dit M. Burette, se tenoit d'abord très serrée, ne parcourant que de petits Intervalles, des Intervalles presque insensibles, on la nommoit *Enharmonique*, comme qui diroit *bien jointe*, bien assemblée, *probè coagmentata*.

Outre ces *Genres* principaux, il y en avoit d'autres qui résultoient tous des divers partages du Tétracorde, ou de façons de l'accorder différentes de celles dont je viens de parler. Aristoxène subdivise le *Genre* Diatonique en Syntonique & Diatonique mol, (Voyez DIATONIQUE.) & le *Genre* Chromatique en mol, Hémiolien, & Tonique: (Voyez CHROMATIQUE.) donc il donne les différences comme je les rapporte à leurs articles. Aristide Quintilien fait mention de plusieurs autres *Genres* particuliers, & il en compte six qu'il donne pour très-anciens; savoir, le Lydien, le Dorien, le Phrygien, l'Ionien, le Mixolydien, & le Syntonolydien. Ces six *Genres*, qu'il ne faut pas confondre avec les Tons ou Modes de mêmes noms, différoient par leurs Degrés ainsi que par leur Accord; les uns n'arrivoient pas à l'Octave, les autres l'atteignoient, les autres la passoient; en sorte qu'ils participoient à la fois du *Genre* & du Mode. On en peut voir le détail dans le *Musicien Grec*.

En général, le Diatonique se divise en autant d'espèces qu'on peut assigner d'Intervalles différens entre le semi-Ton & le *Ton*.

Le

Le Chromatique en autant d'eſpèces qu'on peut aſſigner d'Intervalles entre le ſemi-Ton & le Dièſe Enharmonique.

Quant à l'Enharmonique, il ne ſe ſubdiviſe point.

Indépendamment de toutes ces ſubdiviſions, il y avoit encore un *Genre* commun, dans lequel on n'employoit que des Sons ſtables qui appartiennent à tous les *Genres*, & un *Genre* mixte qui participoit du caractere de deux *Genres* ou de tous les trois. Or il faut bien remarquer que dans ce mélange des *Genres*, qui étoit très-rare, on n'employoit pas pour cela plus de quatre Cordes; mais on les tendoit ou relâchoit diverſement durant une même Pièce; ce qui ne paroit pas trop facile à pratiquer. Je ſoupçonne que peut-être un Tétracorde étoit accordé dans un *Genre*, & un autre dans un autre; Mais les Auteurs ne s'expliquent pas clairement là-deſſus.

On lit dans Ariſtoxène, (*L. I. Part. II.*) que juſqu'au tems d'Alexandre le Diatonique & le Chromatique étoient négligés des anciens Muſiciens, & qu'ils ne s'exerçoient que dans le *Genre* Enharmonique, comme le ſeul digne de leur habileté; mais ce *Genre* étoit entièrement abandonné du tems de Plutarque, & le Chromatique auſſi fut oublié, même avant Macrobe.

L'étude des écrits des Anciens, plus que le progrès de notre Muſique, nous a rendu ces idées, perdues chez leurs ſucceſſeurs. Nous avons comme eux le *Genre* Diatonique, le Chromatique, & l'Enharmonique, mais ſans aucunes diviſions; & nous conſidérons ces *Genres* ſous des idées fort différentes de celles qu'ils en avoient. C'étoient pour eux autant de manieres particulières de conduire le Chant ſur certaines Cordes preſcrites. Pour nous, ce ſont autant de manieres de conduire le corps entier de l'Harmonie, qui forcent les Parties à ſuivre les Intervalles preſcrits par ces *Genres*; de ſorte que le *Genre* appartient encore plus à l'Harmonie qui l'engendre, qu'à la Mélodie qui le fait ſentir.

Il faut encore obſerver, que dans notre Muſique, les *Genres* ſont preſque toujours mixtes; c'eſt-à-dire, que le Diatonique entre pour beaucoup dans le Chromatique, & que l'un & l'autre ſont neceſſairement

mêlés à l'Enharmonique. Une Pièce de Musique toute entière dans un seul *Genre*, seroit très difficile à conduire & ne seroit pas supportable; car dans le Diatonique il seroit impossible de changer de Ton, dans le Chromatique on seroit forcé de changer de Ton a chaque Note, & dans l'Enharmonique il n'y auroit absolument aucune sorte de liaison. Tout cela vient encore des règles de l'Harmonie, qui assujettissent la succession des Accords à certaines règles incompatibles avec une continuelle succession Enharmonique ou Chromatique; & aussi de celles de la Mélodie, qui n'en sauroit tirer de beaux Chants. Il n'en étoit pas de même des *Genres* des Anciens. Comme les Tétracordes étoient également complets, quoique divisés différemment dans chacun des trois systèmes; si dans la Mélodie ordinaire un *Genre* eût emprunté d'un autre d'autres Sons que ceux qui se trouvoient nécessairement communs entr'eux, le Tétracorde auroit eu plus de quatre Cordes, & toutes les règles de leur Musique auroient été confondues.

M. Serre de Genève a fait la distinction d'un quatrième *Genre* duquel j'ai parlé dans son article. (Voyez DIACOMMATIQUE.)

GIGUE. *f. f.* Air d'une Danse de même nom, dont la Mesure est à six-huit & d'un Mouvement assez gai. Les Opéra François contiennent beaucoup de *Gigues*, & les *Gigues* de Correlli ont été long-tems célèbres : mais ces Airs sont entièrement passés de Mode; on n'en fait plus du tout en Italie, & l'on n'en fait plus guère en France.

GOUT. *f. m.* De tous les dons naturels le *Goût* est celui qui se sent le mieux & qui s'explique le moins; il ne seroit pas ce qu'il est, si l'on pouvoit le définir : car il juge des objets sur lesquels le jugement n'a plus de prise, & sert, si j'ose parler ainsi, de lunettes à la raison.

Il y a, dans la Mélodie, des Chants plus agréables que d'autres, quoiqu'également bien Modulés; il y a, dans l'Harmonie, des choses d'effet & des choses sans effet, toutes également régulières; il y a dans l'entrelacement des morceaux un art exquis de faire valoir les uns par les autres, qui tient à quelque chose de plus fin que la loi des contrastes. Il y a dans l'exécution du même morceau des manières différentes de le

rendre, sans jamais sortir de son caractere: de ces matieres, les unes plaisent plus que les autres, & loin de les pouvoir soumettre aux regles, on ne peut pas même les déterminer. Lecteur, rendez-moi raison de ces différences, & je vous dirai ce que c'est que le *Goût*.

Chaque homme a un *Goût* particulier, par lequel il donne aux choses qu'il appelle belles & bonnes, un ordre qui n'appartient qu'à lui. L'un est plus touché des morceaux pathétiques, l'autre aime mieux les Airs gais. Une Voix douce & flexible chargera ses Chants d'ornemens agréables; une Voix sensible & forte animera les siens des accens de la passion. L'un cherchera la simplicité dans la Mélodie: l'autre fera cas des traits recherchés: & tous deux appelleront élégance le *Goût* qu'ils auront préféré. Cette diversité vient tantôt de la différente disposition des organes, dont le *Goût* enseigne à tirer parti; tantôt du caractere particulier de chaque homme, qui le rend plus sensible à un plaisir ou à un défaut qu'à un autre; tantôt de la diversité d'âge ou de sexe, qui tourne les desirs vers des objets différens. Dans tous ces cas, chacun n'ayant que son *Goût* à opposer à celui d'un autre, il est évident qu'il n'en faut point disputer.

Mais il y a aussi un *Goût* général sur lequel tous les gens bien organisés s'accordent; & c'est celui-ci seulement auquel on peut donner absolument le nom de *Goût*. Faites entendre un Concert à des oreilles suffisamment exercées & à des hommes suffisamment instruits, le plus grand nombre s'accordera, pour l'ordinaire, sur le jugement des morceaux & sur l'ordre de préférence qui leur convient. Demandez à chacun raison de son jugement, il y a des choses sur lesquelles ils la rendront d'un avis presque unanime: ces choses sont celles qui se trouvent soumises aux regles; & ce jugement commun est alors celui de l'Artiste ou du Connoisseur. Mais de ces choses qu'ils s'accordent à trouver bonnes ou mauvaises, il y en a sur lesquelles ils ne pourront autoriser leur jugement par aucune raison solide & commune à tous; & ce dernier jugement appartient à l'homme de *Goût*. Que si l'unanimité parfaite ne s'y trouve pas, c'est que tous ne sont pas également bien organisés, que tous ne sont pas gens de *Goût*, & que les préjugés de l'habitude ou de l'éducation changent souvent, par des conventions arbitraires, l'ordre

des beautés naturelles. Quant à ce *Goût*, on en peut diſputer, parce qu'il n'y en a qu'un qui ſoit le vrai : mais je ne vois guères d'autre moyen de terminer la diſpute que celui de compter les voix, quand on ne convient pas même de celle de la Nature. Voilà donc ce qui doit décider de la préférence entre la Muſique Françoiſe & l'Italienne.

Au reſte, le Génie crée, mais le *Goût* choiſit : & ſouvent un Génie trop abondant a beſoin d'un Cenſeur ſévère qui l'empêche d'abuſer de ſes richeſſes. Sans *Goût* on peut faire de grandes choſes ; mais c'eſt lui qui les rend intéreſſantes. C'eſt le *Goût* qui fait ſaiſir au Compoſiteur les idées du Poëte ; c'eſt le *Goût* qui fait ſaiſir à l'Exécutant les idées du Compoſiteur ; c'eſt le *Goût* qui fournit à l'un & à l'autre tout ce qui peut orner & faire valoir leur ſujet ; & c'eſt le *Goût* qui donne à l'Auditeur le ſentiment de toutes ces convenances. Cependant le *Goût* n'eſt point la ſenſibilité. On peut avoir beaucoup de *Goût* avec une ame froide, & tel homme tranſporté des choſes vraiment paſſionnées eſt peu touché des gracieuſes. Il ſemble que le *Goût* s'attache plus volontiers au petites expreſſions, & la ſenſibilité aux grandes.

GOUT-DU-CHANT. C'eſt ainſi qu'on appelle en France l'Art de Chanter ou de jouer les Notes avec les agrémens qui leur conviennent, pour couvrir un peu la fadeur du Chant François. On trouve à Paris pluſieurs Maîtres de *Goût-du-Chant*, & ce *Goût* a pluſieurs termes qui lui ſont propres ; on trouvera les principaux au mot AGRÉMENS.

Le *Goût du Chant* conſiſte auſſi beaucoup à donner artificiellement à la voix du Chanteur le tymbre, bon ou mauvais, de quelque Acteur ou Actrice à la mode. Tantôt il conſiſte à nazillonner, tantôt à canarder, tantôt à chevrotter, tantôt à glapir : mais tout cela ſont des graces paſſagères qui changent ſans ceſſe avec leurs Auteurs.

GRAVE ou GRAVEMENT. Adverbe qui marque lenteur dans le mouvement, & de plus, une certaine gravité dans l'exécution.

GRAVE. *adj.* eſt oppoſé à *aigu*. Plus les vibrations du corps ſonore ſont lentes, plus le Son eſt *Grave*. (Voyez SON, GRAVITÉ.)

GRAVITÉ. *ſ. f.* C'eſt cette modification du Son par laquelle on le

considère comme *Grave* ou *Bas* par rapport à d'autres Sons qu'on appelle *Hauts* ou *Aigus*. Il n'y a point dans la Langue Françoise de corrélatif à ce mot ; car celui d'*Acuité* n'a pu passer.

La *Gravité* des Sons dépend de la grosseur, longueur, tension des Cordes, de la longueur & du diamètre des tuyaux, & en général du volume & de la masse des corps sonores. Plus ils ont de tout cela, plus leur *Gravité* est grande ; mais il n'y a point de *Gravité* absolue, & nul Son n'est grave ou aigu que par comparaison.

GROS-FA. Certaines vieilles Musiques d'Eglise, en Notes Quarrées, Rondes ou Blanches, s'appelloient jadis du *Gros-fa*.

GROUPE. *s. m.* Selon l'Abbé Brossard, quatre Notes égales & Diatoniques, dont la premiere & la troisieme sont sur le même Degré, forment un *Groupe*. Quand la deuxieme descend & que la quatrième monte, c'est *Groupe ascendant* ; quand la deuxieme monte & que la quatrieme descend, c'est *Groupe descendant* : & il ajoûte que ce nom a été donné à ces Notes à cause de la figure qu'elles forment ensemble.

Je ne me souviens pas d'avoir jamais ouï employer ce mot en parlant, dans le sens que lui donne l'Abbé Brossard, ni même de l'avoir lû dans le même sens ailleurs que dans son Dictionnaire.

GUIDE. *s. f.* C'est la Partie qui entre la premiere dans une Fugue & annonce le sujet. (Voyez FUGUE.) Ce mot, commun en Italie, est peu usité en France dans le même sens.

GUIDON. *s. m.* Petit signe de Musique, lequel se met à l'extrémité de chaque Portée sur le Degré où sera placée la Note qui doit commencer la Portée suivante. Si cette première Note est accompagnée accidentellement d'un Dièse, d'un Bémol ou d'un Béquarre, il convient d'en accompagner aussi le *Guidon*.

On ne se sert plus de *Guidons* en Italie, surtout dans les Partitions où, chaque Portée ayant toujours dans l'Accolade sa place fixe, on ne sauroit gueres se tromper en passant de l'une à l'autre. Mais les *Guidons* sont nécessaires dans les Partitions Françoises, parce que, d'une ligne

à l'autre, les Accolades, embraſſant plus ou moins de Portées, vous laiſſent dans une continuelle incertitude de la Portée correſpondante à celle que vous avez quittée.

GYMNOPÉDIE. *ſ. f.* Air ou Nome ſur lequel danſoient à nud les jeunes Lacédémoniennes.



H.

HARMATIAS. Nom d'un Nome dactylique de la Musique Grecque, inventé par le premier Olympe Phrygien.

HARMONIE. *s. f.* Le sens que donnoient les Grecs à ce mot, dans leur Musique, est d'autant moins facile à déterminer, qu'étant originairement un nom propre, il n'a point de racines par lesquelles on puisse le décomposer pour en tirer l'étymologie. Dans les anciens traités qui nous restent, l'*Harmonie* paroît être la Partie qui a pour objet la succession convenable des Sons, en tant qu'ils sont aigus ou graves, par opposition aux deux autres Parties appellées *Rhythmica* & *Metrica*, qui se rapportent au Tems & à la Mesure : ce qui laisse à cette convenance une idée vague & indéterminée qu'on ne peut fixer que par une étude expresse de toutes les règles de l'Art ; & encore, après cela, l'*Harmonie* sera-t-elle fort difficile à distinguer de la Mélodie, à moins qu'on n'ajoute à cette derniere les idées de Rhythme & de Mesure, sans lesquelles, en effet, nulle Mélodie ne peut avoir un caractere déterminé, au lieu que l'*Harmonie* a le sien par elle-même, indépendamment de toute autre quantité. (Voyez MÉLODIE.)

On voit, par un passage de Nicomaque & par d'autres, qu'ils donnoient aussi quelquefois le nom d'*Harmonie* à la Consonnance de l'Octave, & aux Concerts de Voix & d'Instrumens qui s'exécutoient à l'Octave, & qu'ils appelloient plus communément *Antiphonies*.

Harmonie, selon les Modernes, est une succession d'Accords selon les loix de la Modulation. Longtems cette *Harmonie* n'eut d'autres principes que des règles presque arbitraires ou fondées uniquement sur l'approbation d'une oreille exercée qui jugeoit de la bonne ou mauvaise succession des Consonnances & dont on mettoit ensuite les décisions en calcul. Mais le P. Mersenne & M. Sauveur ayant trouvé que tout Son, bien que simple en apparence, étoit toujours accompagné d'autres Sons moins sensibles qui formoient avec lui l'Accord parfait

majeur, M. Rameau est parti de cette expérience, & en a fait la base de son système Harmonique dont il a rempli beaucoup de livres, & qu'enfin M. d'Alembert a pris la peine d'expliquer au Public.

M. Tartini partant d'une autre expérience plus neuve, plus délicate & non moins certaine, est parvenu à des conclusions assez semblebles par un chemin tout opposé. M. Rameau fait engendrer les Dessus par la Basse ; M. Tartini fait engendrer la Basse par les Dessus: celui-ci tire l'*Harmonie* de la Mélodie, & le premier fait tout le contraire. Pour décider de laquelle des deux Écoles doivent sortir les meilleurs ouvrages, il ne faut que savoir lequel doit être fait pour l'autre, du Chant ou de l'Accompagnement. On trouvera au mot *Systême* un court exposé de celui de M. Tartini. Je continue à parler ici dans celui de M. Rameau, que j'ai suivi dans tout cet ouvrage, comme le seul admis dans le pays où j'écris.

Je dois pourtant déclarer que ce Systéme, quelque ingénieux qu'il soit, n'est rien moins que fondé sur la Nature, comme il le répète sans cesse; qu'il n'est établi que sur des analogies & des convenances qu'un homme inventif peut renverser demain par d'autres plus naturelles ; qu'enfin, des expériences dont il le déduit, l'une est reconnue fausse, & l'autre ne fournit point les conséquences qu'il en tire. En effet, quand cet Auteur a voulu décorer du titre de *Démonstration* les raisonnemens sur lesquels il établit sa théorie, tout le monde s'est moqué de lui ; l'Académie a hautement désapprouvé cette qualification obreptice, & M. Estève, de la Société Royale de Montpellier, lui a fait voir qu'à commencer par cette proposition, que, dans la loi de la Nature, les Octaves des Sons les représentent & peuvent se prendre pour eux, il n'y avoit rien du tout qui fût démontré, ni même solidement établi dans sa prétendue Démonstration. Je reviens à son Systême.

Le principe physique de la résonnance nous offre les Accords isolés & solitaires ; il n'en établit pas la succession Une succession régulière est pourtant nécessaire. Un Dictionnaire de mots choisis n'est pas une harangu

harangue, ni un recueil de bons Accords une Pièce de Musique : il faut un sens, il faut de la liaison dans la Musique ainsi que dans le langage ; il faut que quelque chose de ce qui précède se transmette à ce qui suit, pour que le tout fasse un ensemble & puisse être appellé véritablement un.

Or la sensation composée qui résulte d'un Accord parfait, se résout dans la sensation absolue de chacun des Sons qui le composent, & dans la sensation comparée de chacun des Intervalles que ces mêmes Sons forment entr'eux : il n'y a rien au de-là de sensible dans cet Accord ; d'où il suit que ce n'est que par le rapport des Sons & par l'analogie des Intervalles qu'on peut établir la liaison dont il s'agit, & c'est-là le vrai & l'unique principe d'où découlent toutes les loix de l'*Harmonie* & de la Modulation. Si donc toute l'*Harmonie* n'étoit formée que par une succession d'Accords parfaits majeurs, il suffiroit d'y procéder par Intervalles semblables à ceux qui composent un tel Accord ; car alors quelque Son de l'Accord précédent se prolongeant nécessairement dans le suivant, tous les Accords se trouveroient suffisamment liés & l'*Harmonie* seroit une, au moins en ce sens.

Mais outre que de telles successions excluroient toute Mélodie en excluant le Genre Diatonique qui en fait la base, elles n'iroient point au vrai but de l'Art, puisque la Musique, étant un discours, doit avoir comme lui ses périodes, ses phrases, ses suspensions, ses repos, sa ponctuation de toute espèce, & que l'uniformité des marches Harmoniques, n'offriroit rien de tout cela. Les marches Diatoniques exigeoient que les Accords majeurs & mineurs fussent entremêlés, & l'on a senti la nécessité des Dissonnances pour marquer les phrases & les repos. Or, la succession liée des Accords parfaits majeurs ne donne ni l'Accord parfait mineur ni la Dissonnance, ni aucune espèce de phrase, & la ponctuation s'y trouve tout-à-fait en défaut.

M. Rameau voulant absolument, dans son Systême, tirer de la Nature toute notre *Harmonie*, a eu recours, pour cet effet, à une autre expérience de son invention, de laquelle j'ai parlé ci-devant, & qui est renversée de la première. Il a prétendu qu'un Son quelconque

fourniſſoit dans ſes multiples un Accord parfait mineur au grave, dont il étoit la Dominante ou Quinte, comme il en fournit un majeur dans ſes aliquotes, dont il eſt la Tonique ou Fondamentale. Il a avancé comme un fait aſſuré, qu'une Corde ſonore faiſoit vibrer dans leur totalité, ſans pourtant les faire réſonner, deux autres Cordes plus graves, l'une à ſa Douzième majeure & l'autre à ſa Dix-ſeptième; & de ce fait, joint au précédent, il a déduit fort ingénieuſement, non-ſeulement l'introduction du Mode mineur & de la diſſonnance dans l'*Harmonie*, mais les règles de la phraſe harmonique & de toute la Modulation, telles qu'on les trouve aux mots ACCORD, ACCOMPAGNEMENT, BASSE-FONDAMENTALE, CADENCE, DISSONNANCE, MODULATION.

Mais premièrement, l'expérience eſt fauſſe. Il eſt reconnu que les Cordes accordées au-deſſous du Son fondamental, ne frémiſſent point en entier à ce Son fondamental, mais qu'elles ſe diviſent pour en rendre ſeulement l'uniſſon, lequel, conſéquemment, n'a point d'Harmoniques en-deſſous. Il eſt reconnu de plus que la propriété qu'ont les Cordes de ſe diviſer, n'eſt point particulière à celles qui ſont accordées à la Douzième & à la Dix-ſeptième en-deſſous du Son principal; mais qu'elle eſt commune à tous ſes multiples. D'où il ſuit que, les Intervalles de Douzième & de Dix-ſeptième en-deſſous n'étant pas uniques en leur manière, on n'en peut rien conclure en faveur de l'Accord parfait mineur qu'ils repréſentent.

Quand on ſuppoſeroit la vérité de cette expérience, cela ne lèveroit pas, à beaucoup près, les difficultés. Si, comme le prétend M. Rameau, toute l'*Harmonie* eſt dérivée de la réſonnance du corps ſonore, il n'en dérive donc point des ſeules vibrations du corps ſonore qui ne réſonne pas. En effet, c'eſt une étrange théorie de tirer de ce qui ne réſonne pas, les principes de l'*Harmonie*; & c'eſt une étrange phyſique de faire vibrer & non réſonner le corps ſonore, comme ſi le Son lui-même étoit autre choſe que l'air ébranlé par ces vibrations. D'ailleurs, le corps ſonore ne donne pas ſeulement, outre le Son principal, les Sons qui compoſent avec lui l'Accord parfait,

mais une infinité d'autres Sons, formés par toutes les aliquotes du corps ſonore, leſquels n'entrent point dans cet Accord parfait. Pourquoi les premiers ſont-ils conſonnans, & pourquoi les autres ne le ſont-ils pas, puiſqu'ils ſont tous également donnés par la Nature?

Tout Son donne un Accord vraiment parfait, puiſqu'il eſt formé de tous ſes Harmoniques, & que c'eſt par eux qu'il eſt un Son. Cependant ces Harmoniques ne s'entendent pas, & l'on ne diſtingue qu'un Son ſimple, à moins qu'il ne ſoit extrêmement fort; d'où il ſuit que la ſeule bonne *Harmonie* eſt l'Uniſſon, & qu'auſſi-tôt qu'on diſtingue les Conſonnances, la proportion naturelle étant altérée, l'*Harmonie* a perdu ſa pureté.

Cette altération ſe fait alors de deux manières. Premièrement en faiſant ſonner certains Harmoniques, & non pas les autres, on change le rapport de force qui doit regner entr'eux tous, pour produire la ſenſation d'un Son unique, & l'unité de la Nature eſt détruite. On produit, en doublant ces Harmoniques, un effet ſemblable à celui qu'on produiroit en étouffant tous les autres; car alors il ne faut pas douter qu'avec le Son générateur, on n'entendît ceux des Harmoniques qu'on auroit laiſſés: au lieu qu'en les laiſſant tous, ils s'entre-détruiſent & concourent enſemble à produire & renforcer la ſenſation unique du Son principal. C'eſt le même effet que donne le plein jeu de l'Orgue, lorſqu'ôtant ſucceſſivement les regiſtres, on laiſſe avec le principal la doublette & la Quinte: car alors cette Quinte & cette Tierce, qui reſtoient confondues, ſe diſtinguent ſéparément & déſagréablement.

De plus, les Harmoniques qu'on fait ſonner ont eux-mêmes d'autres Harmoniques, leſquels ne le ſont pas du Son fondamental: c'eſt par ces Harmoniques ajoutés que celui qui les produit ſe diſtingue encore plus durement; & ces mêmes Harmoniques qui font ainſi ſentir l'Accord n'entrent point dans ſon *Harmonie*. Voilà pourquoi les Conſonnances les plus parfaites déplaiſent naturellement aux oreilles peu faites à les entendre; & je ne doute pas que l'Octave elle-même ne déplût, comme les autres, ſi le mélange des voix d'hommes & de femmes n'en donnoit l'habitude dès l'enfance.

C'eſt encore pis dans la Diſſonnance ; puiſque, non-ſeulement les Harmoniques du Son qui la donnent, mais ce Son lui-même n'entre point dans le ſyſteme harmonieux du Son fondamental : ce qui fait que la Diſſonnance ſe diſtingue toujours d'une manière choquante parmi tous les autres Sons.

Chaque touche d'un Orgue, dans le plein-jeu, donne un Accord parfait Tierce majeure qu'on ne diſtingue pas du Son fondamental, à moins qu'on ne ſoit d'une attention extrême & qu'on ne tire ſucceſſivement les jeux ; mais ces Sons Harmoniques ne ſe confondent avec le principal, qu'à la faveur du grand bruit & d'un arrangement de régiſtres par lequel les tuyaux qui ſont réſonner le Son fondamental, couvrent de leur force ceux qui donnent ſes Harmoniques. Or, on n'obſerve point & l'on ne ſauroit obſerver cette proportion continuelle dans un Concert, puiſqu'attendu le renverſement de l'*Harmonie*, il faudroit que cette plus grande force paſſât à chaque inſtant d'une Partie à une autre ; ce qui n'eſt pas praticable, & défigureroit toute la Mélodie.

Quand on joue de l'Orgue, chaque touche de la Baſſe fait ſonner l'Accord parfait majeur ; mais parce que cette Baſſe n'eſt pas toujours fondamentale, & qu'on module ſouvent en Accord parfait mineur, cet Accord parfait majeur eſt rarement celui que frappe la main droite ; de ſorte qu'on entend la Tierce mineure avec la majeure, la Quinte avec le Triton, la Septième ſuperflue avec l'Octave, & mille autres cacophonies dont nos oreilles ſont peu choquées, parce que l'habitude les rend accommodantes ; mais il n'eſt point à préſumer qu'il en fût ainſi d'une oreille naturellement juſte, & qu'on mettroit, pour la première fois, à l'épreuve de cette *Harmonie.*

M. Rameau prétend que les Deſſus d'une certaine ſimplicité ſuggèrent naturellement leur Baſſe, & qu'un homme ayant l'oreille juſte & non exercée, entonnera naturellement cette Baſſe. C'eſt-là un préjugé de Muſicien démenti par toute expérience. Non ſeulement celui qui n'aura jamais entendu ni Baſſe ni *Harmonie*, ne trouvera, de lui-même, ni cette *Harmonie* ni cette Baſſe ; mais elles lui déplairont

ſi on les lui fait entendre, & il aimera beaucoup mieux le ſimple Uniſſon.

Quand on ſonge que, de tous les peuples de la terre, qui tous ont une Muſique & un Chant, les Européens ſont les ſeuls qui aient une *Harmonie*, des Accords, & qui trouvent ce mélange agréable ; quand on ſonge que le monde a duré tant de ſiecles, ſans que, de toutes les Nations qui ont cultivé les beaux Arts, aucune ait connu cette *Harmonie* ; qu'aucun animal, qu'aucun oiſeau, qu'aucun être dans la Nature ne produit d'autre Accord que l'Uniſſon, ni d'autre Muſique que la Mélodie ; que les langues orientales, ſi ſonores, ſi muſicales ; que les oreilles Grecques, ſi délicates, ſi ſenſibles, exercées avec tant d'Art, n'ont jamais guidé ces peuples voluptueux & paſſionnés vers notre *Harmonie* ; que, ſans elle, leur Muſique avoit des effets ſi prodigieux ; qu'avec elle la nôtre en a de ſi foibles ; qu'enfin il étoit réſervé à des Peuples du Nord, dont les organes durs & groſſiers ſont plus touchés de l'éclat & du bruit des Voix, que de la douceur des accens & de la Mélodie des inflexions, de faire cette grande découverte & de la donner pour principe à toutes les règles de l'Art ; quand, dis-je, on fait attention à tout cela, il eſt bien difficile de ne pas ſoupçonner que toute notre *Harmonie* n'eſt qu'une invention Gothique & barbare, dont nous ne nous fuſſions jamais aviſés, ſi nous euſſions été plus ſenſibles aux véritables beautés de l'Art, & à la Muſique vraiment naturelle.

M. Rameau prétend cependant, que l'*Harmonie* eſt la ſource des plus grandes beautés de la Muſique ; mais ce ſentiment eſt contredit par les faits & par la raiſon. Par les faits, puiſque tous les grands effets de la Muſique ont ceſſé, & qu'elle a perdu ſon énergie & ſa force depuis l'invention du Contre-point : à quoi j'ajoute que les beautés purement harmoniques ſont des beautés ſavantes, qui ne tranſportent que des gens verſés dans l'Art ; au lieu que les véritables beautés de la Muſique étant de la Nature, ſont & doivent être également ſenſibles à tous les hommes ſavans & ignorans.

Par la raiſon, puiſque l'*Harmonie* ne fournit aucun principe d'imitation

par lequel la Musique formant des images ou exprimant des sentimens se puisse élever au genre Dramatique ou imitatif, qui est la partie de l'Art la plus noble, & la seule énergique ; tout ce qui ne tient qu'au physique des Sons, étant très-borné dans le plaisir qu'il nous donne, & n'ayant que très-peu de pouvoir sur le cœur humain. (Voyez MÉLODIE.)

HARMONIE. Genre de Músique. Les Anciens ont souvent donné ce nom au Genre appellé plus communément *Genre Enharmonique*. (Voyez ENHARMONIQUE.)

HARMONIE DIRECTE, est celle où la Basse est fondamentale, & où les Parties supérieures conservent l'ordre direct entre elles & avec cette Basse. HARMONIE RENVERSÉE, est celle où le Son générateur ou fondamental est dans quelqu'une des Parties supérieures, & où quelqu'autre Son de l'Accord est transporté à la Basse au-dessous des autres. (Voyez DIRECT, RENVERSÉ.)

HARMONIE FIGURÉE, est celle où l'on fait passer plusieurs Notes sur un Accord. On *figure* l'*Harmonie* par Degrés conjoints ou disjoints. Lorsqu'on figure par Degrés conjoints, on emploie nécessairemens d'autres Notes que celles qui forment l'Accord, des Notes qui ne sonnent point sur la Basse & sont comptées pour rien dans l'*Harmonie* : ces Notes intermédiaires ne doivent pas se montrer au commencement des Tems, principalement des Tems forts, si ce n'est comme coulés, ports-de-voix, ou lorsqu'on fait la première Note du Tems brève pour appuyer la seconde. Mais quand on figure par Degrés disjoints, on ne peut absolument employer que les Notes qui forment l'Accord, soit consonnant, soit dissonnant. L'*Harmonie* se *figure* encore par des Sons suspendus ou supposés. (Voyez SUPPOSITION, SUSPENSION.)

HARMONIEUX. *adj.* Tout ce qui fait de l'effet dans l'Harmonie, & même quelquefois tout ce qui est sonore & remplit l'oreille dans les Voix, dans les Instrumens, dans la simple Mélodie.

HARMONIQUES. *adj.* Ce qui appartient à l'Harmonie ; comme les divisions *Harmoniques* du Monocorde, la Proportion *Harmonique*, le Canon *Harmonique*, &c.

HARMONIQUE. *f. des deux genres.* On appelle ainsi tous les Sons concomitans ou accessoires qui, par le principe de la résonnance, accompagnent un Son quelconque & le rendent appréciable. Ainsi toutes les aliquotes d'une Corde sonore en donnent les *Harmoniques*. Ce mot s'employe au masculin quand on sous-entend le mot *Son*, & au féminin quand on sous-entend le mot *Corde*.

SONS HARMONIQUES. (Voyez Son.)

HARMONISTE. *f. m.* Musicien savant dans l'Harmonie. *C'est un bon* Harmoniste. *Durante est le plus grand* Harmoniste *de l'Italie, c'est-à-dire, du Monde.*

HARMONOMETRE. *f. m.* Instrument propre à mesurer les rapports Harmoniques. Si l'on pouvoit observer & suivre à l'oreille & à l'œil les ventres, les nœuds & toutes les divisions d'une Corde sonore en vibration, l'on auroit un *Harmonomètre* naturel très-exact; mais nos sens trop grossiers ne pouvant suffire à ces observations, on y supplée par un Monocorde que l'on divise à volonté par des chevalets mobiles, & c'est le meilleur *Harmonomètre* naturel que l'on ait trouvé jusqu'ici. (Voyez Monocorde.)

HARPALICE. Sorte de Chanson propre aux filles parmi les Anciens Grecs. (Voyez Chanson.)

HAUT. *adj.* Ce mot signifie la même chose qu'*Aigu*, & ce terme est opposé à *bas*. C'est ainsi qu'on dira que le Ton est trop *Haut*, qu'il faut monter l'Instrument plus *Haut*.

Haut, s'employe aussi quelquefois improprement pour *Fort*. *Chantez plus* Haut; *on ne vous entend pas.*

Les Anciens donnoient à l'ordre des Sons une dénomination toute opposée à la nôtre; ils plaçoient en *Haut* les Sons graves, & en bas les Sons aigus: ce qu'il importe de remarquer pour entendre plusieurs de leurs passages.

Haut, est encore dans celles des quatre Parties de la Musique qui se subdivisent, l'épithete qui distingue la plus élevée ou la plus aigue. Haute-Contre, Haute-Taille, Haut-Dessus. Voyez ces mots.

HAUT-DESSUS. *f. m.* C'est, quand les Dessus chantans se subdivisent, la Partie supérieure. Dans les Parties instrumentales on dit tou-

jours *premier Dessus* & *second Dessus* ; mais dans le vocal on dit quelquefois *Haut-dessus* & *Bas-dessus*.

HAUTE-CONTRE, ALTUS ou CONTRA. Celle des quatre Parties de la Musique qui appartient aux Voix d'hommes les plus aiguës ou les plus hautes ; par opposition à la *Basse-contre* qui est pour les plus graves ou les plus basses. (Voyez PARTIES.)

Dans la Musique Italienne, cette Partie, qu'ils appellent *Contr'alto*, & qui répond à la *Haute-contre*, est presque toujours chantée par des *Bas-dessus*, soit femmes, soit Castrati. En effet, la *Haute-contre* en Voix d'homme n'est point naturelle ; il faut la forcer pour la porter à ce Diapason : quoi qu'on fasse, elle a toujours de l'aigreur, & rarement de la justesse.

HAUTE-TAILLE, TENOR, est cette Partie de la Musique qu'on appelle aussi simplement *Taille*. Quand la Taille se subdivise en deux autres Parties, l'inférieure prend le nom de *Basse-taille* ou Concordant, & la supérieure s'appelle *Haute-taille*.

HÉMI. Mot Grec fort usité dans la Musique, & qui signifie *Demi* ou *moitié*. (Voyez SEMI.)

HÉMIDITON. C'étoit, dans la Musique Grecque, l'Intervalle de Tierce majeure, diminuée d'un semi-Ton ; c'est-à-dire, la Tierce mineure. L'*Hémiditon* n'est point, comme on pourroit croire, la moitié du Diton ou le *Ton* : mais c'est le Diton moins la moitié d'un *Ton*; ce qui est tout différent.

HÉMIOLE. Mot Grec qui signifie l'*entier & demi*, & qu'on a consacré en quelque sorte à la Musique. Il exprime le rapport de deux quantités dont l'une est à l'autre comme 15 à 10, ou comme 3 à 2 : on l'appelle autrement *rapport sesquialtère*.

C'est de ce rapport que naît la Consonnance appellée *Diapente* ou Quinte, & l'ancien Rhythme sesquialtère en naissoit aussi.

Les anciens Auteurs Italiens donnent encore le nom d'*Hémiole* ou *Hémiolie* à cette espèce de Mesure triple dont chaque Tems est une Noire. Si cette Noire est sans queue, la Mesure s'appelle *Hemiolia maggiore*, parce qu'elle se bat plus lentement & qu'il faut deux Noires à queue pour chaque Tems. Si chaque Tems ne contient qu'une Noire à queue, la Mesure se bat du double plus vîte, & s'appelle *Hemiolia minore*.

HÉMIOLIEN. *adj.* C'eſt le nom que donne Ariſtoxène à l'une des trois eſpèces du Genre Chromatique, dont il explique les diviſions. Le Tétracorde 30 y eſt partagé en trois Intervalles, dont les deux premiers, égaux entr'eux, ſont chacun la ſixieme partie, & dont le troiſieme eſt les deux tiers. 5 + 5 + 20 = 30.

HEPTACORDE, HEPTAMERIDE, HEPTAPHONE, HEXACORDE, &c. (Voyez Eptacorde, Eptameride, Eptaphone, &c.)

HERMOSMENON. (Voyez Mœurs.)

HEXARMONIEN. *adj.* Nome, ou Chant d'une Mélodie efféminée & lâche, comme Ariſtophane le reproche à Philoxene ſon Auteur.

HOMOPHONIE. *ſ. f.* C'étoit dans la Muſique Grecque cette eſpèce de Symphonie qui ſe faiſoit à l'Uniſſon, par oppoſition à l'Antiphonie qui s'exécutoit à l'Octave. Ce mot vient de ὁμὸς, pareil, & de φωνὴ, Son.

HYMÉE. Chanſon des Meûniers chez les anciens Grecs, autrement dite *Épiaulie.* Voyez ce mot.

HYMENÉE. Chanſon des noces chez les anciens Grecs, autrement dite *Épithalame.* (Voyez Épithalame.)

HYMNE. *ſ. f.* Chant en l'honneur des Dieux ou des Héros. Il y a cette différence entre l'*Hymne* & le Cantique, que celui-ci ſe rapporte plus communément aux actions & l'*Hymne* aux perſonnes. Les premiers Chants de toutes les Nations ont été des Cantiques ou des *Hymnes.* Orphée & Linus paſſoient, chez les Grecs, pour Auteurs des premières *Hymnes*; & il nous reſte parmi les Poëſies d'Homère un recueil d'Hymnes en l'honneur des Dieux.

HYPATE. *adj.* Épithète par laquelle les Grecs diſtinguoient le Tétracorde le plus bas, & la plus baſſe Corde de chacun des deux plus bas Tétracordes ; ce qui, pour eux, étoit tout le contraire : car ils ſuivoient dans leurs dénominations un ordre rétrograde au nôtre, & plaçoient en haut le grave que nous plaçons en bas. Ce choix eſt arbitraire, puiſque les idées attachées aux mots *Aigu* & *Grave*, n'ont aucune liaiſon naturelle avec les idées attachées aux mots *Haut* & *Bas.*

On appelloit donc *Tetracorde Hypaton*, ou des *Hypates*, celui qui étoit

le plus grave de tous, & immédiatement au-dessus de la *Proslambanomène* ou plus basse Corde du Mode ; & la première Corde du Tétracorde qui suivoit immédiatement celle-là s'appelloit *Hypate-Hypaton* ; c'est à-dire, comme le traduisoient les Latins, la *Principale* du Tétracorde des *Principales*. Le Tétracorde immédiatement suivant du grave à l'aigu s'appelloit *Tétracorde Meson*, ou des moyennes ; & la plus grave Corde s'appelloit *Hypate-Méson* ; c'est-à-dire, la principale des moyennes.

Nicomaque le Gérasénien, prétend que ce mot d *Hypate*, *Principale*, *Élevée* ou *Suprême*, a été donné à la plus grave des Cordes du Diapason, par allusion à Saturne, qui des sept Planettes est la plus éloignée de nous. On se doutera bien par-là que ce Nicomaque étoit Pythagoricien.

HYPATE-HYPATON. C'étoit la plus basse Corde du plus bas Tétracorde des Grecs, & d'un Ton plus haut que la Proslambanomène. Voyez l'Article précédent.

HYPATE-MESON. C'étoit la plus basse Corde du second Tétracorde, laquelle étoit aussi la plus aiguë du premier, parce que ces deux Tétracordes étoient conjoints. (Voyez HYPATE.)

HYPATOÏDES. Sons graves. (Voyez LEPSIS.)

HYPERBOLEÏEN. *adj.* Nome ou Chant de même caractère que l'Héxarmonien. (Voyez HEXARMONIEN.)

HYPERBOLÉON. Le Tétracorde *Hyperboléon* étoit le plus aigu des cinq Tétracordes du Systême des Grecs.

Ce mot est le génitif du substantif pluriel ὑπερβολαί, *Sommets*, *Extrémites* ; les Sons les plus aigus étant à l'extrémité des autres.

HYPER-DIAZEUXIS. Disjonction de deux Tétracordes séparés par l'Intervalle d'une Octave, comme étoient le Tétracorde des Hypates & celui des Hyperbolées.

HYPER-DORIEN. Mode de la Musique Grecque, autrement appellée *Mixo-Lydien*, duquel la Fondamentale ou Tonique étoit une Quarte au-dessus de celle du Mode Dorien. (Voyez MODE.)

On attribue à Pythoclide l'invention du Mode *Hyper-Dorien*.

HYPER-ÉOLIEN. Le pénultième à l'aigu des quinze Modes de la Musique des Grecs, & duquel la Fondamentale ou Tonique étoit une Quarte au-dessus de celle du Mode Éolien. (Voyez MODE.)

Le Mode *Hyper-Éolien*, non plus que l'Hyper-Lydien qui le suit,

n'étoient pas ſi anciens que les autres. Ariſtoxène n'en fait aucune mention, & Ptolomée qui n'en admettoit que ſept, n'y comprenoit pas ces deux-là.

HYPER-ÏASTIEN, ou *Mixo-Lydien aigu.* C'eſt le nom qu'Euclide & pluſieurs Anciens donnent au Mode appellé plus communément *Hyper-Ïonien.*

HYPER-ÏONIEN. Mode de la Muſique Grecque, appellé auſſi par quelques-uns Hyper-Ïaſtien, ou *Mixo-Lydien aigu*; lequel avoit ſa fondamentale une Quarte au-deſſus de celle du Mode Ïonien. Le Mode Ïonien eſt le douzième en ordre du grave à l'aigu, ſelon le dénombrement d'Alypius (Voyez Mode.)

HYPER-LYDIEN. Le plus aigu des quinze Modes de la Muſique des Grecs, duquel la fondamentale étoit une Quarte au-deſſus de celle du Mode Lydien. Ce Mode, non plus que ſon voiſin l'Hyper-Éolien, n'étoit pas ſi ancien que les treize autres; & Ariſtoxène qui les nomme tous, ne fait aucune mention de ces deux-là. (Voyez Mode.)

HYPER-MIXO-LYDIEN. Un des Modes de la Muſique Grecque, autrement appellé *Hyper-Phrygien.* Voyez ce mot.

HYPER-PHRYGIEN, appellé auſſi par Euclide, *Hyper-mixo-Lydien*, eſt le plus aigu des treize Modes d'Ariſtoxène, faiſant le Diapaſon ou l'Octave avec l'Hypo-Dorien le plus grave de tous. (Voyez Mode.)

HYPO-DIAZEUXIS, eſt, ſelon le vieux Bacchius, l'Intervalle de Quinte qui ſe trouve entre deux Tétracordes ſéparés par une disjonction, & de plus par un troiſième Tétracorde intermédiaire. Ainſi il y a *Hypo-Diazeuxis* entre les Tétracordes Hypaton & Diézeugménon, & entre les Tétracordes Synnéménon & Hyperboléon. (Voyez Tétracorde.)

HYPO-DORIEN. Le plus grave de tous les Modes de l'ancienne Muſique. Euclide dit que c'eſt le plus élevé; mais le vrai ſens de cette expreſſion eſt expliqué au mot *Hypate.*

Le Mode *Hypo-Dorien* a ſa fondamentale une Quarte au-deſſous de celle du Mode Dorien. Il fut inventé, dit-on, par Philoxène; ce Mode eſt affectueux, mais gai, alliant la douceur à la majeſté.

HYPO-ÉOLIEN. Mode de l'ancienne Muſique, appellé auſſi par Euclide, *Hypo-Lydien grave.* Ce Mode a ſa fondamentale une Quarte au-deſſous de celle du Mode Éolien. (Voyez Mode.)

HYPO-ÏASTIEN. (Voyez Hypo-Ionien.)

HYPO-ÏONIEN. Le ſecond des Modes de l'ancienne Muſique, en commençant par le grave. Euclide l'appelle auſſi *Hypo Ïaſtien & Hypo-Phrygien grave*. Sa fondamentale eſt une Quarte au-deſſous de celle du Mode Ïonien. (Voyez MODE.)

HYPO-LYDIEN. Le cinquième Mode de l'ancienne Muſique, en commençant par le grave. Euclide l'appelle auſſi *Hypo Ïaſtien* & *Hypo Phrygien grave*. Sa fondamentale eſt une Quarte au-deſſous de celle du Mode Lydien. (Voyez MODE.)

Euclide diſtingue deux Modes *Hypo-Lydiens*; ſçavoir, l'aigu qui eſt celui de cet Article, & le grave qui eſt le même que l'Hypo-Éolien.

Le Mode *Hypo Lydien* étoit propre aux Chants funèbres, aux méditations ſublimes & divines : quelques-uns en attribuent l'invention à Polymneſte de Colophon, d'autres à Damon l'Athénien.

HYPO-MIXO-LYDIEN. Mode ajoûté par Gui d'Arezzo à ceux de l'ancienne Muſique : c'eſt proprement le Plagal du Mode Mixo-Lydien, & ſa fondamentale eſt la même que celle du Mode Dorien. (Voyez MODE.)

HYPO-PHRYGIEN. Un des Modes de l'ancienne Muſique dérivé du Mode Phrygien dont la fondamentale étoit une Quarte au-deſſus de la ſienne.

Euclide parle encore d'un autre Mode Hypo-Phrygien au grave de celui-ci : c'eſt celui qu'on appelle plus correctement Hypo-Ïonien. Voyez ce mot.

Le caractère du Mode *Hypo-Phrygien* étoit calme, paiſible & propre à tempérer la véhémence du Phrygien. Il fut inventé, dit-on, par Damon, l'ami de Pythias & l'élève de Socrate.

HYPO-PROSLAMBANOMÉNOS. Nom d'une Corde ajoûtée, à ce qu'on prétend, par Gui d'Arezzo, un Ton plus bas que la Proſlambanomène des Grecs; c'eſt-à-dire, au-deſſous de tout le ſyſtême. L'Auteur de cette nouvelle Corde l'exprima par la lettre Γ de l'Alphabet Grec, & de-là nous eſt venu le nom de la *Gamme*.

HYPORCHEMA. Sorte de Cantique ſur lequel on danſoit aux fêtes des Dieux.

HYPO-SYNAPHE eſt, dans la Muſique des Grecs, la disjonction de deux Tétracordes ſéparés par l'interpoſition d'un troiſième Tétracorde conjoint avec chacun des deux ; en ſorte que les Cordes homologues de deux Tétracordes disjoints par *Hypo-Synaphe*, ont entr'elles cinq Tons ou une Septième mineure d'Intervalle. Tels ſont les deux Tétracordes *Hypaton* & *Synnéménon*.

I.

Ïalème. Sorte de Chant funèbre jadis en usage parmi les Grecs, comme le *Linos* chez le même Peuple, & le *Maneros* chez les Égyptiens. (Voyez Chanson.)

Ïambique. *adj.* Il y avoit dans la Musique des Anciens deux sortes de vers *Ïambiques*, dont on ne faisoit que réciter les uns au son des Instrumens, au lieu que les autres se chantoient. On ne comprend pas bien quel effet devoit produire l'Accompagnement des Instrumens sur une simple récitation, & tout ce qu'on en peut conclure raisonnablement, c'est que la plus simple maniere de prononcer la Poésie Grecque, ou du moins l'*Ïambique*, se faisoit par des Sons appréciables, harmoniques, & tenoit encore beaucoup de l'intonation du Chant.

Ïastien. Nom donné par Aristoxène & Alypius au Mode que les autres Auteurs appellent plus communément *Ïonien*. (Voyez Mode.)

Jeu. *s. m.* L'action de jouer d'un Instrument. (Voyez Jouer.) On dit *Plein-Jeu*, *Demi-Jeu*, selon la maniere plus forte ou plus douce de tirer les Sons de l'Instrument.

Imitation. *s. f.* La Musique dramatique ou théâtrale concourt à l'*Imitation* ainsi que la Poésie & la Peinture : c'est à ce principe commun que se rapportent tous les Beaux-Arts, comme l'a montré M. le Batteux. Mais cette *Imitation* n'a pas pour tous la même étendue. Tout ce que l'imagination peut se représenter est du ressort de la Poésie. La Peinture, qui n'offre point ses tableaux à l'imagination, mais au sens & à un seul sens, ne peint que les objets soumis à la vue. La Musique sembleroit avoir les mêmes bornes par rapport à l'ouïe ; cependant elle peint tout, même les objets qui ne sont que visibles : par un prestige presque inconcevable, elle semble mettre l'œil dans l'oreille, & la plus grande merveille d'un Art qui n'agit que par le mouvement, est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. La nuit, le sommeil, la solitude & le silence entrent dans le nombre des grands tableaux de la Musique. On

ſait que le bruit peut produire l'effet du ſilence, & le ſilence l'effet du bruit ; comme quand on s'endort à une lecture égale & monotone, & qu'on s'éveille à l'inſtant qu'elle ceſſe. Mais la Muſique agit plus intimement ſur nous en excitant, par un ſens, des affections ſemblables à celles qu'on peut exciter par un autre ; & , comme le rapport ne peut être ſenſible que l'impreſſion ne ſoit forte, la Peinture dénuée de cette force ne peut rendre à la Muſique les *Imitations* que celle-ci tire d'elle. Que toute la Nature ſoit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, & l'art du Muſicien conſiſte à ſubſtituer à l'image inſenſible de l'objet celle des mouvemens que ſa préſence excite dans le cœur du Contemplateur. Non-ſeulement il agitera la Mer, animera la flamme d'un incendie, fera couler les ruiſſeaux, tomber la pluie & groſſir les torrens ; mais il peindra l'horreur d'un deſert affreux, rembrunira les murs d'une priſon ſouterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille & ſerein, & répandra de l'Orcheſtre une fraîcheur nouvelle ſur les boccages. Il ne repréſentera pas directement ces choſes, mais il excitera dans l'ame les mêmes mouvemens qu'on éprouve en les voyant.

J'ai dit au mot *Harmonie* qu'on ne tire d'elle aucun principe qui mène à l'*Imitation* muſicale, puiſqu'il n'y a aucun rapport entre des Accords & les objets qu'on veut peindre, ou les paſſions qu'on veut exprimer. Je ferai voir au mot MÉLODIE quel eſt ce principe que l'Harmonie ne fournit pas, & quels traits donnés par la Nature ſont employés par la Muſique pour repréſenter ces objets & ces paſſions.

IMITATION, dans ſon ſens technique, eſt l'emploi d'un même Chant, ou d'un Chant ſemblable, dans pluſieurs Parties qui ſe font entendre l'une après l'autre, à l'Uniſſon, à la Quinte, à la Quarte, à la Tierce, ou à quelqu'autre Intervalle que ce ſoit. L'*Imitation* eſt toujours bien priſe, même en changeant pluſieurs Notes ; pourvu que ce même Chant ſe reconnoiſſe toujours & qu'on ne s'écarte point des loix d'une bonne Modulation. Souvent, pour rendre l'*Imitation* plus ſenſible, on la fait précéder de ſilences ou de Notes longues qui ſemblent laiſſer éteindre le Chant au moment que l'*Imitation* le ranime. On traite l'*Imitation* comme on veut ; on l'abandonne, on la reprend, on en commence une autre à volonté ; en un mot, les règles en ſont auſſi

relâchées, que celles de la Fugue sont sévères : c'est pourquoi les grands Maîtres la dédaignent, & toute *Imitation* trop affectée décèle presque toujours un Écolier en composition.

IMPARFAIT. *adj.* Ce mot a plusieurs sens en Musique. Un Accord *Imparfait* est, par opposition à l'Accord parfait, celui qui porte une Sixte ou une Dissonnance ; & , par opposition à l'Accord plein, c'est celui qui n'a pas tous les Sons qui lui conviennent & qui doivent le rendre complet. (Voyez ACCORD.)

Le Tems ou Mode *Imparfait* etoit, dans nos anciennes Musiques, celui de la division double. (Voyez MODE.)

Une Cadence *Imparfaite* est celle qu'on appelle autrement Cadence irrégulière. (Voyez CADENCE.)

Une Consonnance *Imparfaite* est celle qui peut être majeure ou mineure, comme la Tierce ou la Sixte. (Voyez CONSONNANCE.)

On appelle, dans le Plain-Chant, *Modes Imparfaits* ceux qui sont défectueux en haut ou en bas, & restent en-deçà d'un des deux termes qu'ils doivent atteindre.

IMPROVISER. *v. n.* C'est faire & chanter impromptu des Chansons, Airs & paroles, qu'on accompagne communément d'une Guitarre ou autre pareil Instrument. Il n'y a rien de plus commun en Italie, que de voir deux Masques se rencontrer, se défier, s'attaquer, se riposter ainsi par des couplets sur le même Air, avec une vivacité de Dialogue, de Chant, d'Accompagnement dont il faut avoir été témoin pour la comprendre.

Le mot *Improvisar* est purement Italien : mais comme il se rapporte à la Musique, j'ai été contraint de le franciser pour faire entendre ce qu'il signifie.

INCOMPOSÉ. *adj.* Un Intervalle *Incomposé* est celui qui ne peut se résoudre en Intervalles plus petits, & n'a point d'autre élément que lui-même ; tel, par exemple, que le Dièse Enharmonique, le Comma, même le semi-Ton.

Chez les Grecs, les Intervalles *Incomposés* étoient différens dans les trois Genres, selon la maniere d'accorder les Tétracordes. Dans le Diatonique le semi-Ton & chacun des deux Tons qui le suivent étoient des Intervalles *Incomposés*. La Tierce mineure qui se trouve entre la

troisième & la quatrième Corde dans le Genre Chromatique, & la Tierce majeure qui se trouve entre les mêmes Cordes dans le Genre Enharmonique, étoient aussi des Intervalles *Incomposés*. En ce sens, il n'y a dans le système moderne qu'un seul Intervalle *Incomposé*; savoir, le semi-Ton. (Voyez SEMI-TON.)

INHARMONIQUE. *adj. Relation Inharmonique*, est, selon M. Savérien, un terme de Musique; & il renvoie, pour l'expliquer, au mot *Relation*, auquel il n'en parle pas. Ce terme de Musique ne m'est point connu.

INSTRUMENT. *s. m.* Terme générique sous lequel on comprend tous les corps artificiels qui peuvent rendre & varier les Sons, à l'imitation de la Voix. Tous les corps capables d'agiter l'air par quelque choc, & d'exciter ensuite, par leurs vibrations, dans cet air agité, des ondulations assez fréquentes, peuvent donner du Son; & tous les corps capables d'accélérer ou retarder ces ondulations peuvent varier les Sons. (Voyez SON.)

Il y a trois manières de rendre des Sons sur des *Instrumens*; savoir, par les vibrations des Cordes, par celles de certains corps élastiques, & par la collision de l'air enfermé dans des tuyaux. J'ai parlé au mot *Musique*, de l'invention de ces *Instrumens*.

Ils se divisent généralement en *Instrumens* à Cordes, *Instrumens* à vent, *Instrumens* de percussion. Les *Instrumens* à Cordes, chez les Anciens, étoient en grand nombre; les plus connus sont les suivans : *Lyra*, *Psalterium*, *Trigonium*, *Sambuca*, *Cithara*, *Pectis*, *Magas*, *Barbiton*, *Testudo*, *Epigonium*, *Simmicium*, *Epandoron*, &c. On touchoit tous ces *Instrumens* avec les doigts ou avec le Plectrum, espèce d'archet.

Pour leurs principaux *Instrumens* à vent, ils avoient ceux appellés, *Tibia*, *Fistula*, *Tuba*, *Cornu*, *Lituus*, &c.

Les *Instrumens* de percussion étoient ceux qu'ils nommoient, *Tympanum*, *Cymbalum*, *Crepitaculum*, *Tintinnabulum*, *Crotalum*, &c. Mais plusieurs de ceux-ci ne varioient point les Sons.

On ne trouvera point ici des articles pour ces *Instrumens* ni pour ceux de la Musique moderne, dont le nombre est excessif. La Partie Instrumentale, dont un autre s'étoit chargé, n'étant pas d'abord entrée

dans

dans le Plan de mon travail pour l'Encyclopédie, m'a rebuté, par l'étendue des connoiſſances qu'elle exige, de la remettre dans celui ci.

INSTRUMENTAL. Qui appartient au jeu des Inſtrumens. *Tour de Chant* Inſtrumental; *Muſique* Inſtrumentale.

INTENSE. *adj.* Les Sons *Intenſes* ſont ceux qui ont le plus de force, qui s'entendent de plus loin : ce ſont auſſi ceux qui, étant rendus par des Cordes fort tendues, vibrent par là même plus fortement. Ce mot eſt Latin, ainſi que celui de *Remiſſe* qui lui eſt oppoſé : mais dans les écrits de Muſique théorique on eſt obligé de franciſer l'un & l'autre.

INTERCIDENCE. *ſ. f.* Terme de Plain-Chant. (Voyez Diaptose.)

INTERMEDE. *ſ. m.* Pièce de Muſique & de Danſe qu'on inſère à l'Opéra, & quelquefois à la Comédie, entre les Actes d'une grande Pièce, pour égayer & repoſer, en quelque ſorte, l'eſprit du Spectateur attriſté par le tragique & tendu ſur les grands intérêts.

Il y a des *Intermèdes* qui ſont de véritables Drames comiques ou burleſques, leſquels, coupant ainſi l'intérêt par un intérêt tout différent, balottent & tiraillent, pour ainſi dire, l'attention du Spectateur en ſens contraire, & d'une manière très-oppoſée au bon goût & à la raiſon. Comme la Danſe, en Italie, n'entre point & ne doit point entrer dans la conſtitution du Drame Lyrique, on eſt forcé, pour l'admettre ſur le Théâtre, de l'employer hors d'œuvre & détachée de la Pièce. Ce n'eſt pas cela que je blâme; au contraire, je penſe qu'il convient d'effacer, par un Ballet agréable, les impreſſions triſtes laiſſées par la repréſentation d'un grand Opéra, & j'approuve fort que ce Ballet faſſe un ſujet particulier qui n'appartienne point à la Pièce : mais ce que je n'approuve pas, c'eſt qu'on coupe les Actes par de ſemblables Ballets qui, diviſant ainſi l'action & détruiſant l'intérêt, font, pour ainſi dire, de chaque Acte une Pièce nouvelle.

INTERVALLE. *ſ. m.* Différence d'un Son à un autre entre le grave & l'aigu; c'eſt tout l'eſpace que l'un des deux auroit à parcourir pour arriver à l'Uniſſon de l'autre. La différence qu'il y a de l'*Intervalle* à l'*Étendue*, eſt que l'*Intervalle* eſt conſidéré comme indiviſé, & l'Étendue comme diviſée. Dans l'*Intervalle*, on ne conſidère que les deux termes; dans l'Étendue, on en ſuppoſe d'intermédiaires.

L'Étendue forme un systême, mais l'*Intervalle* peut être incomposé.

A prendre ce mot dans son sens le plus général, il est évident qu'il y a une infinité d'*Intervalles* : mais comme en Musique on borne le nombre des Sons à ceux qui composent un certain systeme, on borne aussi par-là le nombre des *Intervalles* à ceux que ces Sons peuvent former entr'eux. De sorte qu'en combinant deux à deux tous les Sons d'un systême quelconque, on aura tous les *Intervalles* possibles dans ce même systême ; sur quoi il restera à réduire sous la même espèce tous ceux qui se trouveront égaux.

Les Anciens divisoient les *Intervalles* de leur Musique en *Intervalles* simples ou incomposés, qu'ils appelloient *Diastêmes*, & en *Intervalles* composés, qu'ils appelloient *Systêmes*. (Voyez ces mots). Les *Intervalles*, dit Aristoxène, diffèrent entr'eux en cinq manieres. 1°. En étendue ; un grand *Intervalle* diffère ainsi d'un plus petit : 2°. En résonnance ou en Accord ; c'est ainsi qu'un *Intervalle* consonnant diffère d'un dissonnant : 3°. En quantité ; comme un *Intervalle* simple diffère d'un *Intervalle* composé : 4°. En Genre ; c'est ainsi que les *Intervalles* Diatoniques, Chromatiques, Enharmoniques diffèrent entr'eux : 5°. En nature de rapport ; comme l'*Intervalle* dont la raison peut s'exprimer en nombres, diffère d'un *Intervalle* irrationnel. Disons quelques mots de toutes ces différences.

I. Le moindre de tous les *Intervalles*, selon Bacchius & Gaudence, est le Dièse Enharmonique. Le plus grand, à le prendre à l'extrémité grave du Mode Hypo-Dorien, jusqu'à l'extrémité aiguë de l'Hypo-mixo-Lydien, seroit de trois Octaves complettes ; mais comme il y a une Quinte à retrancher, ou même une Sixte, selon un passage d'Adraste, cité par Meibonius, reste la Quarte par-dessus le Dis-Diapason ; c'est à-dire la Dix-huitième, pour le plus grand *Intervalle* du Diagramme des Grecs.

II. Les Grecs divisoient comme nous les *Intervalles* en Consonnans & Dissonnans : mais leurs divisions n'étoient pas les mêmes que les nôtres. (Voyez Consonnance.) Ils subdivisoient encore les *Intervalles* consonnans en deux espèces, sans y compter l'Unisson, qu'ils appelloient *Homophonie*, ou parité de Sons, & dont l'*Intervalle* est nul. La première espèce étoit l'*Antiphonie*, ou opposition des Sons, qui se faisoit

à l'Octave ou à la double Octave, & qui n'étoit proprement qu'une Réplique du même Son; mais pourtant avec opposition du grave à l'aigu. La seconde espèce étoit la *Paraphonie*, ou distinction de Sons, sous laquelle on comprenoit toute Consonnance autre que l'Octave & ses Répliques; tous les *Intervalles*, dit Théon de Smyrne, qui ne sont ni Dissonnans, ni Unisson.

III. Quand les Grecs parlent de leurs Diastêmes ou *Intervalles* simples, il ne faut pas prendre ce terme à toute rigueur; car le Diésis même n'étoit pas, selon eux, exempt de composition; mais il faut toujours le rapporter au Genre auquel l'*Intervalle* s'applique. Par exemple, le semi-Ton est un *Intervalle* simple dans le Genre Chromatique & dans le Diatonique, composé dans l'Enharmonique. Le *Ton* est composé dans le Chromatique, & simple dans le Diatonique; & le Diton même, ou la Tierce majeure, qui est un *Intervalle* composé dans le Diatonique, est incomposé dans l'Enharmonique. Ainsi, ce qui est système dans un Genre, peut être Diastême dans un autre, & réciproquement.

IV. Sur les Genres, divisez successivement le même Tétracorde, selon le Genre Diatonique, selon le Chromatique, & selon l'Enharmonique, vous aurez trois Accords différens, lesquels, comparés entre eux, au lieu de trois *Intervalles*, vous en donneront neuf, outre les combinaisons & compositions qu'on en peut faire, & les différences de tous ces *Intervalles* qui en produiront des multitudes d'autres. Si vous comparez, par exemple, le premier *Intervalle* de chaque Tétracorde dans l'Enharmonique & dans le Chromatique mol d'Aristoxène, vous aurez d'un côté un quart ou $\frac{3}{12}$ de Ton, de l'autre un tiers ou $\frac{4}{12}$ & les deux Cordes aigues feront entr'elles un *Intervalle* qui sera la différence des deux précédens, ou la douzième partie d'un Ton.

V. Passant maintenant aux rapports, cet Article me mène à une petite digression.

Les Aristoxéniens prétendoient avoir bien simplifié la Musique par leurs divisions égales des *Intervalles*, & se moquoient fort de tous les calculs de Pythagore. Il me semble cependant que cette prétendue simplicité n'étoit guères que dans les mots, & que si les Pythagoriciens avoient un peu mieux entendu leur Maître & la Musique, ils auroient bien-tôt fermé la bouche à leurs adversaires.

Pythagore n'avoit pas imaginé le rapport des Sons qu'il calcula le premier. Guidé par l'expérience, il ne fit que prende note de ses observations. Aristoxène incommodé de tous ces calculs, bâtit dans sa tête un systême tout différent ; & comme s'il eût pû changer la Nature à son gré, pour avoir simplifié les mots, il crut avoir simplifié les choses, au lieu qu'il fit réellement le contraire.

Comme les rapports des Consonnances étoient simples & faciles à exprimer, ces deux Philosophes étoient d'accord là-dessus : ils l'étoient même sur les premières Dissonnances ; car ils convenoient également que le *Ton* étoit la différence de la Quarte à la Quinte ; mais comment déterminer déjà cette différence autrement que par le calcul ? Aristoxène partoit pourtant de-là pour n'en point vouloir, & sur ce *Ton*, dont il se vantoit d'ignorer le rapport, il bâtissoit toute sa doctrine musicale. Qu'y avoit-il de plus aisé que de lui montrer la fausseté de ses opérations & la justesse de celles de Pythagore ? Mais, auroit-il dit, je prends toujours des doubles, ou des moitiés, ou des tiers ; cela est plus simple & plutôt fait que vos Comma, vos Limma, vos Apotomes. Je l'avoue, eût répondu Pythagore ; mais, dites-moi, je vous prie, comment vous les prenez, ces doubles, ces moitiés, ces tiers ? L'autre eût répliqué qu'il les entonnoit naturellement, ou qu'il les prenoit sur son Monocorde. Eh bien ! eût dit Pythagore, entonnez moi juste le quart d'un Ton. Si l'autre eût été assez charlatan pour le faire, Pythagore eût ajoûté : mais est-il bien divisé votre Monocorde ? Montrez-moi, je vous prie, de quelle méthode vous vous êtes servi pour y prendre le quart ou le tiers d'un Ton ? Je ne saurois voir, en pareil cas, ce qu'Aristoxène eût pû répondre. Car, de dire que l'Instrument avoit été accordé sur la Voix, outre que ç'eût été tomber dans le cercle, cela ne pouvoit convenir aux Aristoxéniens, puisqu'ils avouoient tous avec leur Chef qu'il falloit exercer longtems la Voix sur un Instrument de la dernière justesse, pour venir à bout de bien entonner les *Intervalles* du Chromatique mol & du Genre Enharmonique.

Or, puisqu'il faut des calculs non moins composés & même des opérations géométriques plus difficiles pour mesurer les tiers & les quarts de Ton d'Aristoxène, que pour assigner les rapports de Pythagore, c'est avec raison que Nicomaque, Boëce & plusieurs autres Théoriciens

préféroient les rapports justes & harmoniques de leur Maître aux divisions du systême Aristoxénien, qui n'étoient pas plus simples, & qui ne donnoient aucun *Intervalle* dans la justesse de sa génération.

Il faut remarquer que ces raisonnemens qui convenoient à la Musique des Grecs ne conviendroient pas également à la nôtre ; parce que tous les Sons de notre systême s'accordent par des Consonnances ; ce qui ne pouvoit se faire dans le leur que pour le seul Genre Diatonique.

Il s'en suit de tout ceci, qu'Aristoxene distinguoit avec raison les *Intervalles* en rationnels & irrationnels ; puisque, bien qu'ils fussent tous rationnels dans le systême de Pythagore, la plupart des Dissonnances étoient irrationnelles dans le sien.

Dans la Musique moderne on considère aussi les *Intervalles* de plusieurs manieres ; savoir, ou généralement comme l'espace ou la distance quelconque de deux Sons donnés, ou seulement comme celles de ces distances qui peuvent se noter, ou enfin comme celles qui se marquent sur des Degrés différens. Selon le premier sens, toute raison numérique, comme est le Comma, ou sourde comme est le Dièse d'Aristoxene, peut exprimer un *Intervalle*. Le second sens s'applique aux seuls *Intervalles* reçus dans le systême de notre Musique, dont le moindre est le semi-Ton mineur exprimé sur le même Degré par un Dièse ou par un Bémol. (Voyez SEMI-TON.) La troisième acception suppose quelque différence de position : c'est-à-dire un ou plusieurs Degrés entre les deux Sons qui forment l'*Intervalle*. C'est à cette dernière acception que le mot est fixé dans la pratique : de sorte que deux *Intervalles* égaux, tels que sont la fausse-Quinte & le Triton, portent pourtant des noms différens, si l'un a plus de Degrés que l'autre.

Nous divisons, comme faisoient les Anciens, les *Intervalles* en Consonnans & Dissonnans. Les Consonnances sont parfaites ou imparfaites. (Voyez CONSONNANCE.) Les Dissonnances sont telles par leur nature, ou le deviennent par accident. Il n'y a que deux *Intervalles* dissonnans par leur nature ; savoir, la seconde & la septième en y comprenant leurs Octaves ou Répliques : encore ces deux peuvent-ils se réduire à un seul ; mais toutes les Consonnances peuvent devenir dissonnantes par accident. (Voyez DISSONNANCE.)

De plus, tout *Intervalle* est simple ou redoublé. L'*Intervalle* simple

eſt celui qui eſt contenu dans les bornes de l'Octave. Tout *Intervalle* qui excède cette étendue eſt redoublé ; c'eſt-à-dire, compoſé d'une ou pluſieurs Octaves & de l'*Intervalle* ſimple dont il eſt la Réplique.

Les *Intervalles* ſimples ſe diviſent encore en directs & renverſés. Prenez pour direct un *Intervalle* ſimple quelconque : ſon complément à l'Octave eſt toujours renverſé de celui-là, & réciproquement.

Il n'y a que ſix eſpèces d'*Intervalles* ſimples, dont trois ſont complémens des trois autres à l'Octave, & par conſéquent auſſi leurs renverſés. Si vous prenez d'abord les moindres *Intervalles*, vous aurez pour directs, la Seconde, la Tierce & la Quarte ; pour renverſés, la Septième, la Sixte & la Quinte. Que ceux-ci ſoient directs, les autres ſeront renverſés : tout eſt réciproque.

Pour trouver le nom d'un *Intervalle* quelconque, il ne faut qu'ajoûter l'unité au nombre des Degrés qu'il contient. Ainſi l'*Intervalle* d'un Degré donnera la Seconde ; de deux, la Tierce ; de trois, la Quarte ; de ſept, l'Octave ; de neuf, la Dixième, &c. Mais ce n'eſt pas aſſez pour bien déterminer un *Intervalle* : car ſous le même nom il peut être majeur ou mineur, juſte ou faux, diminué ou ſuperflu.

Les Conſonnances imparfaites & les deux Diſſonnances naturelles peuvent être majeures ou mineures : ce qui, ſans changer le Degré, fait dans l'*Intervalle* la différence d'un ſemi-Ton. Que ſi d'un *Intervalle* mineur on ôte encore un ſemi-Ton, cet *Intervalle* devient diminué. Si l'on augmente d'un ſemi-Ton un *Intervalle* majeur, il devient ſuperflu.

Les Conſonnances parfaites ſont invariables par leur nature. Quand leur *Intervalle* eſt ce qu'il doit être, elles s'appellent *Juſtes*. Que ſi l'on altère cet *Intervalle* d'un ſemi-Ton, la Conſonnance s'appelle *Fauſſe* & devient Diſſonnance ; *ſuperflue*, ſi le ſemi-Ton eſt ajoûté ; *diminuée*, s'il eſt retranché. On donne mal-à-propos le nom de fauſſe-Quinte à la Quinte diminuée ; c'eſt prendre le Genre pour l'eſpèce : la Quinte ſuperflue eſt tout auſſi fauſſe que la diminuée, & l'eſt même davantage à tous égards.

On trouvera, (*Planche* C. *Fig.* II), une Table de tous les *Intervalles* ſimples praticables dans la Muſique, avec leurs noms, leurs Degrés, leurs valeurs, & leurs rapports.

Il faut remarquer ſur cette Table que l'*Intervalle* appellé par les Harmoniſtes *Septième ſuperflue*, n'eſt qu'une Septième majeure avec un Accompagnement particulier ; la véritable Septième ſuperflue, telle

qu'elle est marquée dans la Table, n'ayant pas lieu dans l'Harmonie, ou n'y ayant lieu que successivement, comme transition Enharmonique, jamais rigoureusement dans le même Accord.

On observera aussi que la plupart de ces rapports peuvent se déterminer de plusieurs manières; j'ai préféré la plus simple, & celle qui donne les moindres nombres.

Pour composer ou redoubler un de ces *Intervalles* simples, il suffit d'y ajouter l'Octave autant de fois que l'on veut, & pour avoir le nom de ce nouvel *Intervalle*, il faut au nom de l'*Intervalle* simple ajouter autant de fois sept qu'il contient d'Octaves. Réciproquement, pour connoître le simple d'un *Intervalle* redoublé dont on a le nom, il ne faut qu'en rejetter sept autant de fois qu'on le peut; le reste donnera le nom de l'*Intervalle* simple qui l'a produit. Voulez-vous une Quinte redoublée; c'est-à-dire, l'Octave de la Quinte, ou la Quinte de l'Octave? A 5 ajoutez 7, vous aurez 12. La Quinte redoublée est donc une Douzième. Pour trouver le simple d'une Douzième, rejettez 7 du nombre 12 autant de fois que vous le pourrez, le reste 5 vous indique une Quinte. A l'égard du rapport, il ne faut que doubler le conséquent, ou prendre la moitié de l'antécédent de la raison simple autant de fois qu'on ajoute d'Octaves, & l'on aura la raison de l'*Intervalle* redoublé. Ainsi 2, 3, étant la raison de la Quinte, 1, 3, ou 2, 6, sera celle de la Douzieme, &c. Sur quoi l'on observera qu'en termes de Musique, composer ou redoubler un *Intervalle*, ce n'est pas l'ajouter à lui-même, c'est y ajouter une Octave; le tripler, c'est en ajoûter deux, &c.

Je dois avertir ici que tous les *Intervalles* exprimés dans ce Dictionnaire par les noms des Notes, doivent toujours se compter du grave à l'aigu; en sorte que cet *Intervalle*, *ut si*, n'est pas une Seconde, mais une Septieme; & *si ut*, n'est pas une Septieme, mais une Seconde.

INTONATION. *s. f.* Action d'entonner. (Voyez ENTONNER.) L'*Intonation* peut être juste ou fausse, trop haute ou trop basse, trop forte ou trop foible, & alors le mot *Intonation* accompagné d'une épithete s'entend de la manière d'entonner.

INVERSE. (Voyez RENVERSÉ.)

IONIEN ou IONIQUE. *adj.* Le Mode *Ionien* étoit, en comptant du grave à l'aigu, le second des cinq Modes moyens de la Musique

des Grecs. Ce Mode s'appelloit aussi *Iastien*, & Euclide l'appelle encore *Phrygien grave*. (Voyez MODE.)

JOUER des Instrumens, c'est exécuter sur ces Instrumens des Airs de Musique, sur-tout ceux qui leur sont propres, ou les Chants notés pour eux. On dit, *jouer du Violon*, *de la Basse*, *du Hautbois*, *de la Flûte ; toucher le Clavecin*, *l'Orgue ; sonner de la Trompette ; donner du Cor ; pincer la Guittarre*, *&c.* Mais l'affectation de ces termes propres tient de la pédanterie. Le mot *Jouer* devient générique & gagne insensiblement pour toutes sortes d'Instrumens.

JOUR. *Corde à jour.* (Voyez VIDE.)

IRRÉGULIER. *adj.* On appelle dans le Plain-Chant Modes *Irréguliers* ceux dont l'étendue est trop grande, ou qui ont quelqu'autre irrégularité.

On nommoit autrefois Cadence *Irrégulière* celle qui ne tomboit pas sur une des Cordes essentielles du Ton ; mais M. Rameau a donné ce nom à une cadence particulière dans laquelle la Basse-fondamentale monte de Quinte ou descend de Quarte après un Accord de Sixte-ajoûtée. (Voyez CADENCE.)

ISON. Chant en *Ison*. (Voyez CHANT.)

JULE. *s. f.* Nom d'une sorte d'Hymne ou Chanson parmi les Grecs ; en l'honneur de Cérès ou de Proserpine. (Voyez CHANSON.)

JUSTE. *adj.* Cette épithète se donne généralement aux Intervalles dont les Sons sont exactement dans le rapport qu'ils doivent avoir, & aux Voix qui entonnent toujours ces Intervalles dans leur justesse : mais elle s'applique spécialement aux Consonnances parfaites. Les imparfaites peuvent être majeures ou mineures, les parfaites ne sont que justes. Dès qu'on les altère d'un semi-Ton elles deviennent fausses, & par conséquent Dissonnances. (Voyez INTERVALLE.)

JUSTE est aussi quelquefois adverbe. *Chanter* juste, *Jouer* juste.



L.

L.

LA. Nom de la sixième Note de notre Gamme, inventée par Guy Arétin. (Voyez GAMME, SOLFIER.)

LARGE. *adj.* Nom d'une sorte de Note dans nos vieilles Musiques, de laquelle on augmentoit la valeur en tirant plusieurs traits non seulement par les côtés, mais par le milieu de la Note ; ce que Muris blâme avec force comme une horrible innovation.

LARGHETTO. (Voyez LARGO.)

LARGO. *adv.* Ce mot écrit à la tête d'un Air indique un mouvement plus lent que l'*Adagio*, & le dernier de tous en lenteur. Il marque qu'il faut filer de longs Sons, étendre les Tems & la Mesure, *&c.*

Le diminutif *Larghetto* annonce un mouvement un peu moins lent que le *Largo*, plus que l'*Andante*, & très-approchant de l'*Andantino*.

LÉGÈREMENT. *adv.* Ce mot indique un mouvement encore plus vif que le *Gai*, un mouvement moyen entre le gai & le vite. Il répond à-peu-près à l'Italien *Vivace*.

LEMME. *s. m.* Silence ou Pause d'un Tems bref dans le Rhythme Catalectique. [Voyez RHYTME.]

LENTEMENT. *adv.* Ce mot répond à l'Italien *Largo* & marque un mouvement lent. Son superlatif, *très-Lentement*, marque le plus tardif de tous les mouvemens.

LEPSIS. Nom Grec d'une des trois parties de l'ancienne Mélopée ; appellée aussi quelquefois *Euthia*, par laquelle le Compositeur discerne s'il doit placer son Chant dans le systeme des Sons bas qu'ils appellent *Hypatoïdes* ; dans celui des Sons aigus, qu'ils appellent *Nétoïdes*, ou dans celui des Sons moyens, qu'ils appellent *Mésoïdes*. [Voyez MÉLOPÉE.]

LEVÉ. *adj. pris substantivement.* C'est le Tems de la Mesure où on lève la main ou le pied ; c'est un Tems qui suit & précède le frappé ; c'est par conséquent toujours un Tems foible. Les Tems levés sont, à deux Tems, le second ; à trois, le troisième ; à quatre, le second & le & quatrième. [Voyez ARSIS.]

LIAISON. *s. f.* Il y a *Liaison* d'Harmonie & *Liaison* de Chant.

La *Liaison* a lieu dans l'Harmonie, lorsque cette Harmonie procède par un tel progrès de Sons fondamentaux, que quelques-uns des Sons qui accompagnoient celui qu'on quitte, demeure & accompagne encore celui où l'on passe. Il y a *Liaison* dans les Accords de la Tonique & de la Dominante, puisque le même Son fait la Quinte de la première, & l'Octave de la seconde : il y a *Liaison* dans les Accords de la Tonique & de la sous-Dominante, attendu que le même Son sert de Quinte à l'une & d'Octave à l'autre : enfin, il y a *Liaison* dans les Accords dissonnans toutes les fois que la Dissonnance est préparée, puisque cette préparation elle-même n'est autre chose que la *Liaison*. [Voyez PRÉPARER.]

La *Liaison* dans le Chant a lieu toutes les fois qu'on passe deux ou plusieurs Notes sous un seul coup d'archet ou de gosier, & se marque par un trait recourbé dont on couvre les Notes qui doivent être liées ensemble.

Dans le Plain-Chant on appelle *Liaison* une suite de plusieurs Notes passées sur la même syllabe, parce que sur le papier elles sont ordinairement attachées ou liées ensemble.

Quelques-uns nomment aussi *Liaison* ce qu'on nomme plus proprement Syncope. [Voyez SYNCOPE.]

LICENCE. *s. f.* Liberté que prend le Compositeur & qui semble contraire aux règles, quoiqu'elle soit dans le principe des regles ; car voilà ce qui distingue les *Licences* des fautes. Par exemple, c'est une Règle en Composition de ne point monter de la Tierce mineure ou de la Sixte-mineure à l'Octave. Cette règle dérive de la loi de la liaison harmonique, & de celle de la Préparation. Quand donc on monte de la Tierce mineure ou de la Sixte mineure à l'Octave, en sorte qu'il y ait pourtant liaison entre les deux Accords, ou que la Dissonnance y soit préparée, on prend une *Licence ;* mais s'il n'y a ni liaison ni préparation, l'on fait une faute. De même, c'est une règle de ne pas faire deux Quintes justes de suite entre les mêmes Parties, sur-tout par mouvement semblable ; le principe de cette règle est dans la loi de l'unité du Mode. Toute les fois donc qu'on peut faire ces deux Quintes sans faire sentir deux Modes à la fois, il y a *Licence* : mais il n'y a point de faute.

Cette explication étoit néceſſaire, parce que les Muſiciens n'ont aucune idée bien nette de ce mot de *Licence*.

Comme la plupart des regles de l'Harmonie ſont fondées ſur des principes arbitraires & changent par l'uſage & le goût des Compoſiteurs, il arrive de là que ces regles varient, ſont ſujettes à la Mode, & que ce qui eſt *Licence* en un Tems, ne l'eſt pas dans un autre. Il y a deux ou trois ſiecles qu'il n'étoit pas permis de faire deux Tierces de ſuite, ſurtout de la même eſpece. Maintenant on fait des morceaux entiers tout par Tierces; nos Anciens ne permettoient pas d'entonner diatoniquement trois Tons conſécutifs. Aujourd'hui nous en entonnons, ſans ſcrupule & ſans peine, autant que la Modulation le permet. Il en eſt de même des fauſſes Relations, de l'Harmonie ſyncopée, & de mille autres accidens de compoſition, qui d'abord furent des fautes, puis des *Licences*, & n'ont plus rien d'irrégulier aujourd'hui.

LICHANOS. *ſ. m.* C'eſt le nom que portoit, parmi les Grecs, la troiſième Corde de chacun de leurs deux premiers Tétracordes, parce que cette troiſieme Corde ſe touchoit de l'index, qu'ils appelloient *Lichanos*.

La troiſième Corde à l'aigu du plus bas Tétracorde qui étoit celui des Hypates, s'appelloit autrefois *Lichanos-Hypaton*, quelquefois *Hypaton-Diatonos*, *Enharmonios*, ou *Chromatike*, ſelon le Genre. Celle du ſecond Tétracorde ou du Tétracorde des moyennes, s'appelloit *Lichanos-Meſon*, ou *Meſon-Diatonos*, &c.

LIÉES. *adj.* On appelle *Notes Liées* deux ou pluſieurs Notes qu'on paſſe d'un ſeul coup d'archet ſur le Violon & le Violoncelle, ou d'un ſeul coup de langue ſur la Flûte & le Hautbois; en un mot, toutes les Notes qui ſont ſous une même liaiſon.

LIGATURE. *ſ. f.* C'étoit, dans nos anciennes Muſiques, l'union par un trait de deux ou pluſieurs Notes paſſées, ou diatoniquement, ou par Degrés disjoints ſur une même ſyllabe. La figure de ces Notes, qui étoit quarrée, donnoit beaucoup de facilité pour les lier ainſi; ce qu'on ne ſauroit faire aujourd'hui qu'au moyen du chapeau, à cauſe de la rondeur de nos Notes.

La valeur des Notes qui compoſoient la *Ligature* varioit beaucoup ſelon qu'elles montoient ou deſcendoient, ſelon qu'elles étoient differem-

ment liées, selon qu'elles étoient à queue ou sans queue, selon que ces queues étoient placées à droite ou à gauche, ascendantes ou descendantes : enfin, selon un nombre infini de règles si parfaitement oubliées à présent, qu'il n'y a peut-être pas en Europe un seul Musicien qui soit en état de déchiffrer des Musiques de quelque antiquité.

LIGNE. *s. f.* Les *Lignes* de Musique sont ces traits horisontaux & parallèles qui composent la Portée, & sur lesquels, ou dans les espaces qui les séparent, on place les Notes selon leurs Degrés. La Portée du Plain-Chant n'est que de quatre *Lignes*, celle de la Musique a cinq *Lignes* stables & continues, outre les *Lignes* postiches qu'on ajoûte de tems en tems au-dessus ou au-dessous de la Portée pour les Notes qui passent son étendue.

Les *Lignes*, soit dans le Plain-Chant, soit dans la Musique, se comptent en commençant par la plus basse. Cette plus basse est la premiere, la plus haute est la quatrième dans le Plain-Chant, la cinquième dans la Musique. [Voyez PORTÉE.]

LIMMA. *s. m.* Intervalle de la Musique Grecque, lequel est moindre d'un Comma que le semi-Ton majeur, &, retranché d'un Ton majeur, laisse pour reste l'Apotome.

Le rapport du *Limma* est de 243 à 256, & sa génération se trouve, en commençant par *ut*, à la cinquième Quinte *si* : car alors la quantité dont ce *si* est surpassé par l'*ut* voisin, est précisément dans le rapport que je viens d'établir.

Philolaüs & tous les Pythagoriciens faisoient du *Limma* un Intervalle Diatonique, qui répondoit à notre semi-Ton majeur. Car, mettant deux Tons majeurs consécutifs, il ne leur restoit que cet Intervalle pour achever la Quarte juste ou le Tétracorde : en sorte que, selon eux, l'Intervalle du *mi* au *fa* eût été moindre que celui du *fa* à son Dièse. Notre Échelle Chromatique donne tout le contraire.

LINOS. *s. m.* Sorte de Chant rustique chez les anciens Grecs; ils avoient aussi un Chant funèbre du même nom, qui revient à ce que les Latins ont appellé *Nænia*. Les uns disent que le *Linos* fut inventé en Egypte, d'autres en attribuoient l'invention à Linus Eubéen.

LIVRE OUVERT. A LIVRE OUVERT, ou A L'OUVERTURE DU LIVRE. *adv.* Chanter ou jouer *à Livre ouvert*, c'est exécuter toute

Muſique qu'on vous préſente, en jettant les yeux deſſus. Tous les Muſiciens ſe piquent d'exécuter *à Livre ouvert*; mais il y en a peu qui dans cette exécution prennent bien l'eſprit de l'ouvrage, & qui, s'ils ne ſont pas des fautes ſur la Note, ne faſſent pas du moins des contre-ſens dans l'expreſſion. (Voyez Expression.)

LONGUE. *ſ. f.* C'eſt dans nos anciennes Muſiques une Note quarrée avec une queue à droite, ainſi : . Elle vaut ordinairement quatre Meſures à deux Tems; c'eſt-à-dire, deux Breves; quelquefois elle en vaut trois ſelon le Mode. (Voyez Mode.)

Muris & ſes contemporains avoient des *Longues* de trois eſpèces; ſavoir, la parfaite, l'imparfaite & la double. La *Longue parfaite* a, du côté droit, une queue deſcendante, ou . Elle vaut trois Tems parfaits, & s'appelle parfaite elle-même, à cauſe, dit Muris, de ſon rapport numérique avec la Trinité. La *Longue imparfaite* ſe figure comme la parfaite & ne ſe diſtingue que par le Mode : on l'appelle imparfaite, parce qu'elle ne peut marcher ſeule & qu'elle doit toujours être précédée ou ſuivie d'une Brève. La *Longue* double contient deux Tems égaux imparfaits : elle ſe figure comme la *Longue* ſimple, mais avec une double largeur, . Muris cite Ariſtote pour prouver que cette Note n'eſt pas du Plain-Chant.

Aujourd'hui le mot *Longue* eſt le corrélatif du mot *Brève*. (Voyez Breve.) Ainſi toute Note qui précède une Breve eſt une *Longue*.

LOURE. *ſ. f.* Sorte de Danſe dont l'Air eſt aſſez lent, & ſe marque ordinairement par la Meſure à $\frac{6}{4}$. Quand chaque Tems porte trois Notes, on pointe la premiere, & l'on fait brève celle du milieu. *Loure* eſt le nom d'un ancien Inſtrument ſemblable à une Muſette, ſur lequel on jouoit l'Air de la Danſe dont il s'agit.

LOURER. *v. a.* & *n.* C'eſt nourrir les Sons avec douceur, & marquer la première Note de chaque Tems plus ſenſiblement que la ſeconde, quoique de même valeur.

LUTHIER. *ſ. m.* Ouvrier qui fait des Violons, des Violoncelles, & autres Inſtrumens ſemblables. Ce nom, qui ſignifie *Facteur de Luths*, eſt demeuré par ſynecdoque à cette ſorte d'Ouvriers; parce qu'autrefois le Luth étoit l'Inſtrument le plus commun & dont il ſe faiſoit le plus.

LUTRIN. *ſ. m.* Pupitre de Chœur ſur lequel on met les Livres de Chant dans les Égliſes Catholiques.

LYCHANOS. (Voyez LICHANOS.)

LYDIEN. *adj.* Nom d'un des Modes de la Musique des Grecs, lequel occupoit le milieu entre l'Éolien & l'Hyper-Dorien. On l'appelloit aussi quelquefois Mode Barbare, parce qu'il portoit le nom d'un Peuple Asiatique.

Euclide distingue deux Modes *Lydiens*. Celui-ci proprement dit, & un autre qu'il appelle *Lydien grave*, & qui est le même que le Mode Éolien, du moins quant à sa fondamentale. (Voyez MODE.)

Le caractère du Mode *Lydien* étoit animé, piquant, triste cependant, pathétique & propre à la mollesse; c'est pourquoi Platon le bannit de sa République. C'est sur ce Mode qu'Orphée apprivoisoit, dit-on, les bêtes mêmes & qu'Amphion bâtit les murs de Thèbes. Il fut inventé, les uns disent, par cet Amphion, fils de Jupiter & d'Antiope; d'autres, par Olympe, Mysien, disciple de Marsias; d'autres enfin, par Mélampides: & Pindare dit qu'il fut employé, pour la première fois aux Noces de Niobé.

LYRIQUE. *adj.* Qui appartient à la Lyre. Cette épithète se donnoit autrefois à la Poésie faite pour être chantée & accompagnée de la Lyre ou Cithare par le Chanteur, comme les Odes & autres Chansons, à la différence de la Poésie dramatique ou théâtrale, qui s'accompagnoit avec des Flûtes par d'autres que le Chanteur; mais aujourd'hui elle s'applique au contraire à la fade Poésie de nos Opera, & par extension, à la Musique dramatique & imitative du Théâtre. (Voyez IMITATION.)

LYTIERSE. Chanson des Moissonneurs chez les anciens Grecs. (Voyez CHANSON.)



M.

MA. Syllabe avec laquelle quelques Musiciens solfient le *mi* Bémol; comme ils solfient par *si* le *fa* Diese. [Voyez SOLFIER.]

MACHICOTAGE. *s. m.* C'est ainsi qu'on appelle, dans le Plain-Chant, certaines additions & compositions de Notes qui remplissent, par une marche diatonique, les Intervalles de Tierce & autres. Le nom de cette manière de Chant vient de celui des Ecclésiastiques appellés *Machicots*, qui l'exécutoient autrefois après les Enfans de Chœur.

MADRIGAL. Sorte de Pièce de Musique travaillée & savante, qui étoit fort à la mode en Italie au seizième siecle, & même au commencement du précédent. Les *Madrigaux* se composoient ordinairement, pour la vocale, à cinq ou six Parties, toutes obligées, à cause des Fugues & Desseins dont ces Pièces étoient remplies : mais les Organistes composoient & exécutoient aussi des *Madrigaux* sur l'Orgue, & l'on prétend même que ce fut sur cet Instrument que le *Madrigal* fut inventé. Ce genre de Contrepoint qui étoit assujetti à des loix très-rigoureuses, portoit le nom de *style Madrigalesque*. Plusieurs Auteurs, pour y avoir excellé, ont immortalisé leurs noms dans les fastes de l'Art. Tels furent, entr'autres, *Luca Marentio*, *Luigi Prencestino*, *Pomponio Nenna*, *Tommaso Pecci*, & sur-tout le fameux Prince de *Venosa*, dont les *Madrigaux*, pleins de science & de goût, étoient admirés par tous les Maitres, & chantés par toutes les Dames.

MAGADISER. *v. n.* C'étoit, dans la Musique Grecque, chanter à l'Octave, comme faisoient naturellement les voix de femmes & d'hommes mêlées ensemble; ainsi les Chants *Magadisés* étoient toujours des Antiphonies. Ce mot vient de *Magas*, Chevalet d'Instrument, &, par extension, Instrument à Cordes doubles, montées à l'Octave l'une de l'autre, au moyen d'un Chevalet, comme aujourd'hui nos Clavecins.

MAGASIN. Hôtel de la dépendance de l'Opera de Paris, où logent les Directeurs & d'autres personnes attachées à l'Opéra, & dans lequel est un petit Théâtre appellé aussi *Magasin*, ou, *Théâtre du Magasin*, sur lequel se font les premières répétitions. C'est l'*Odeum* de la Musique Françoise. [Voyez ODEUM.]

MAJEUR. *adj.* Les Intervalles susceptibles de variation sont appellés *Majeurs*, quand ils sont aussi grands qu'ils peuvent l'être sans devenir faux.

Les Intervalles appellés parfaits, tels que l'Octave, la Quinte & la Quarte, ne varient point & ne sont que *justes*; si-tôt qu'on les altère ils sont *faux*. Les autres Intervalles peuvent, sans changer de nom, & sans cesser d'être justes, varier d'une certaine différence: quand cette différence peut être ôtée, ils sont *Majeurs*; *Mineurs*, quand elle peut être ajoûtée.

Ces Intervalles variables sont au nombre de cinq: savoir, le semi-Ton, le Ton, la Tierce, la Sixte & la Septième. A l'égard du Ton & du semi-Ton, leur différence du *Majeur* au Mineur ne sauroit s'exprimer en Notes, mais en nombres seulement. Le semi-Ton *Majeur* est l'Intervalle d'une Seconde mineure, comme de *si* à *ut*, ou de *mi* à *fa*, & son rapport est de 15 à 16. Le Ton *Majeur* est la différence de la Quarte à la Quinte, & son rapport est de 8 à 9.

Les trois autres Intervalles; savoir, la Tierce, la Sixte & la Septième, diffèrent toujours d'un semi-Ton du *Majeur* au Mineur, & ces différences peuvent se noter. Ainsi la Tierce mineure a un Ton & demi, & la Tierce *Majeure* deux Tons.

Il y a quelques autres plus petits Intervalles, comme le Dièse & le Comma, qu'on distingue en Moindres, Mineurs, Moyens, *Majeurs* & Maximes; mais comme ces Intervalles ne peuvent s'exprimer qu'en nombres, ces distinctions sont inutiles dans la pratique.

Majeur se dit aussi du Mode, lorsque la Tierce de la Tonique est *Majeure*, & alors souvent le mot *Mode* ne fait que se sous-entendre. *Préluder en* Majeur, *passer du* Majeur *au Mineur*, &c. (Voyez MODE.)

MAINHARMONIQUE.

MAIN HARMONIQUE. C'est le nom que donna l'Arétin à la Gamme qu'il inventa pour montrer le rapport de ses Hexacordes, de ses six lettres & de ses six syllabes, avec les cinq Tétracordes des Grecs. Il représenta cette Gamme sous la figure d'une main gauche sur les doigts de laquelle étoient marqués tous les sons de la Gamme, tant par les lettres correspondantes, que par les syllabes qu'il y avoit jointes, en passant par la regle des Muances d'un Tétracorde ou d'un doigt à l'autre, selon le lieu où se trouvoient les deux semi-Tons de l'Octave par le Béquarre ou par le Bémol; c'est-à-dire, selon que les Tétracordes étoient conjoints ou disjoints. (Voyez GAMME, MUANCES, SOLFIER.)

MAISTRE A CHANTER. Musicien qui enseigne à lire la Musique vocale, & à chanter sur la Note.

Les fonctions du *Maître à Chanter* se rapportent à deux objets principaux. Le premier, qui regarde la culture de la voix, est d'en tirer tout ce qu'elle peut donner en fait de Chant, soit par l'étendue, soit par la justesse, soit par le tymbre, soit par la légereté, soit par l'art de renforcer & radoucir les Sons, & d'apprendre à les ménager & modifier avec tout l'art possible. [Voyez CHANT, VOIX.]

Le second objet regarde l'étude des signes; c'est-à-dire, l'art de lire la Note sur le papier, & l'habitude de la déchiffrer avec tant de facilité, qu'à l'ouverture du livre on soit en état de chanter toute sorte de Musique. [Voyez NOTE, SOLFIER.]

Une troisieme partie des fonctions du *Maître à Chanter* regarde la connoissance de la Langue, sur-tout des Accens, de la quantité & de la meilleure maniere de prononcer; parce que les défauts de la prononciation sont beaucoup plus sensibles dans le Chant que dans la parole, & qu'une Vocale bien faite ne doit être qu'une maniere plus énergique & plus agréable de marquer la Prosodie & les Accens. [Voyez ACCENT.]

MAISTRE DE CHAPELLE. (Voyez MAISTRE DE MUSIQUE.)

MAISTRE DE MUSIQUE. Musicien gagé pour composer de la Musique & la faire exécuter. C'est le *Maître de Musique* qui bat la Mesure & dirige les Musiciens. Il doit savoir la composition, quoiqu'il ne compose pas toujours la Musique qu'il fait exécuter. A l'Opera

de Paris, par exemple, l'emploi de battre la Mesure est un office particulier; au lieu que la Musique des Opera est composée par quiconque en a le talent & la volonté. En Italie, celui qui a composé un Opera en dirige toujours l'exécution, non en battant la Mesure, mais au Clavecin. Ainsi l'emploi de *Maître de Musique* n'a guères lieu que dans les Églises; aussi ne dit-on point en Italie, *Maître de Musique*, mais *Maître de Chapelle*: dénomination qui commence à passer aussi en France.

MARCHE. *s. f.* Air militaire qui se joue par des Instrumens de guerre & marque le Mètre & la cadence des Tambours, laquelle est proprement la *Marche*.

Chardin dit qu'en Perse, quand on veut abbattre des maisons, applanir un terrein, ou faire quelqu'autre ouvrage expéditif qui demande une multitude de bras, on assemble les habitans de tout un quartier; qu'ils travaillent au son des Instrumens, & qu'ainsi l'ouvrage se fait avec beaucoup plus de zèle & de promptitude que si les Instrumens n'y étoient pas.

Le Maréchal de Saxe a montré, dans ses Rêveries, que l'effet des Tambours ne se bornoit pas non plus à un vain bruit sans utilité, mais que selon que le mouvement en étoit plus vif ou plus lent, ils portoient naturellement le soldat à presser ou ralentir son pas: on peut dire aussi que les Airs des *Marches* doivent avoir différens caractères, selon les occasions où l'on les emploie; & c'est ce qu'on a dû sentir jusqu'à certain point, quand on les a distingués & diversifiés; l'un pour la Générale, l'autre pour la *Marche*, l'autre pour la Charge, &c. Mais il s'en faut bien qu'on ait mis à profit ce principe autant qu'il auroit pû l'être. On s'est borné jusqu'ici à composer des Airs qui fissent bien sentir le Mètre & la batterie des Tambours. Encore fort souvent les Airs des *Marches* remplissent-ils assez mal cet objet. Les troupes Françoises ayant peu d'Instrumens militaires pour l'Infanterie, hors les Fifres & les Tambours, ont aussi fort peu de *Marches*, & la plûpart très-mal faites; mais il y en a d'admirables dans les troupes Allemandes.

Pour exemple de l'accord de l'Air & de la *Marche*, je donnerai, [*Pl.* C. *Fig.* 3.] la première partie de celle des Mousquetaires du Roi de France.

Il n'y a dans les troupes que l'Infanterie & la Cavalerie légère qui aient des *Marches*. Les Tymballes de la Cavalerie n'ont point de *Marche* reglée, les Trompettes n'ont qu'un Ton presque uniforme, & des Fanfares. (Voyez FANFARE.)

MARCHER. *v. n.* Ce terme s'emploie figurément en Musique, & se dit de la succession des Sons ou des Accords qui se suivent dans certain ordre. *La Basse & le Dessus* Marchent *par mouvemens contraires.* Marche *de Basse.* Marcher *à contre-tems.*

MARTELLEMENT. *s. m.* Sorte d'agrément du Chant François. Lorsque descendant diatoniquement d'une Note sur une autre par un Trill, on appuie avec force le Son de la premiere Note sur la seconde, tombant ensuite sur cette seconde Note par un seul coup de gosier; on appelle cela faire un *Martellement.* (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 13.)

MAXIME. *adj.* On appelle Intervalle *Maxime* celui qui est plus grand que le Majeur de la meme espèce & qui ne peut se Noter: car s'il pouvoit se noter, il ne s'appelleroit pas *Maxime*, mais *superflu.*

Le semi-Ton *Maxime* fait la différence du semi-Ton mineur au Ton majeur, & son rapport est de 25 à 27. Il y auroit entre l'*ut* Dièse & le *re* un semi-Ton de cette espèce, si tous les semi-Tons n'étoient pas rendus égaux ou supposés tels par le Tempérament.

Le Dièse *Maxime* est la différence du Ton mineur au semi-Ton *Maxime*, en rapport de 243 à 250.

Enfin le Comma *Maxime* ou Comma de Pythagore, est la quantité dont diffèrent entr'eux les deux termes les plus voisins d'une progression par Quintes, & d'une progression par Octaves; c'est-à-dire, l'excès de la douzième Quinte *si* Dièse sur la septième Octave *ut*; & cet excès, dans le rapport de 524288 à 531441, est la différence que le Tempérament fait évanouir.

MAXIME. *s. f.* C'est une Note faite en quarré long horisontal avec une queue au côté droit, de cette manière , laquelle vaut huit Mesures à deux Tems; c'est à-dire, deux longues, & quelquefois trois, selon le Mode. (Voyez MODE.) Cette sorte de Note n'est plus d'usage depuis qu'on sépare les Mesures par des barres, & qu'on marque avec des liaisons les tenues ou continuités des Sons. (Voyez BARRES, MESURE.)

MÉDIANTE. *s. f.* C'est la Corde ou la Note qui partage en deux Tierces l'Intervalle de Quinte qui se trouve entre la Tonique & la Dominante. L'une de ces Tierces est majeure, l'autre mineure, & c'est leur position relative qui détermine le Mode. Quand la Tierce majeure est au grave, c'est-à-dire, entre la *Mediante* & la Tonique, le Mode est majeur; quand la Tierce majeure est à l'aigu & la mineure au grave, le Mode est mineur. (Voyez MODE, TONIQUE, DOMINANTE.)

MÉDIATION. *s. f.* Partage de chaque verset d'un Pseaume en deux parties, l'une psalmodiée ou chantée par un côté du Chœur, & l'autre par l'autre, dans les Églises Catholiques.

MÉDIUM. *s. m.* Lieu de la Voix également distant de ses deux extrémités au grave & à l'aigu. Le haut est plus éclatant; mais il est presque toujours forcé: le bas est grave & majestueux; mais il est plus sourd. Un beau *Medium* auquel on suppose une certaine latitude donne les Sons les mieux nourris, les plus mélodieux, & remplit le plus agréablement l'oreille. (Voyez SON.)

MÉLANGE. *s. m.* Une des parties de l'ancienne Mélopée, appellée *Agogé* par les Grecs, laquelle consiste à savoir entrelacer & méler à propos les Modes & les Genres. [Voyez MÉLOPÉE.]

MÉLODIE. *s. f.* Succession de Sons tellement ordonnés selon les loix du Rhythme & de la Modulation, qu'elle forme un sens agréable à l'oreille; la Mélodie vocale s'appelle Chant; & l'Instrumentale, Symphonie.

L'idée du Rhythme entre nécessairement dans celle de la *Mélodie*: un Chant n'est un Chant qu'autant qu'il est mesuré; la même succession de Sons peut recevoir autant de caractères, autant de *Mélodies* différentes, qu'on peut la scander différemment; & le seul changement de valeur des Notes peut défigurer cette même succession au point de la rendre méconnoissable. Ainsi la *Melodie* n'est rien par elle-méme; c'est la Mesure qui la détermine, & il n'y a point de Chant sans le Tems. On ne doit donc pas comparer la *Mélodie* avec l'Harmonie, abstraction faite de la Mesure dans toutes les deux: car elle est essentielle à l'une & non pas à l'autre.

La *Melodie* se rapporte à deux principes différens, selon la manière dont on la considère. Prise par les rapports des Sons & par les règles

du Mode, elle a son principe dans l'Harmonie ; puisque c'est une analyse harmonique qui donne les Degrés de la Gamme, les Cordes du Mode, & les loix de la Modulation, uniques élémens du Chant. Selon ce principe, toute la force de la *Mélodie* se borne à flatter l'oreille par des Sons agréables, comme on peut flatter la vue par d'agréables accords de couleurs : mais prise pour un art d'imitation par lequel on peut affecter l'esprit de diverses images, émouvoir le cœur de divers sentimens, exciter & calmer les passions ; opérer, en un mot, des effets moraux qui passent l'empire immédiat des sens, il lui faut chercher un autre principe : car on ne voit aucune prise par laquelle la seule Harmonie, & tout ce qui vient d'elle puisse nous affecter ainsi.

Quel est ce second principe ? Il est dans la Nature ainsi que le premier ; mais pour l'y découvrir il faut une observation plus fine, quoique plus simple, & plus de sensibilité dans l'observateur. Ce principe est le même qui fait varier le Ton de la Voix, quand on parle, selon les choses qu'on dit & les mouvemens qu'on éprouve en les disant. C'est l'accent des Langues qui détermine la *Mélodie* de chaque Nation ; c'est l'accent qui fait qu'on parle en chantant, & qu'on parle avec plus ou moins d'énergie, selon que la Langue a plus ou moins d'Accent. Celle dont l'Accent est plus marqué doit donner une *Mélodie* plus vive & plus passionnée ; celle qui n'a que peu ou point d'Accent ne peut avoir qu'une *Mélodie* languissante & froide, sans caractere & sans expression. Voilà les vrais principes ; tant qu'on en sortira & qu'on voudra parler du pouvoir de la Musique sur le cœur humain, on parlera sans s'entendre ; on ne saura ce qu'on dira.

Si la Musique ne peint que par la *Mélodie*, & tire d'elle toute sa force, il s'ensuit que toute Musique qui ne chante pas, quelque harmonieuse qu'elle puisse être, n'est point une Musique imitative, & ne pouvant ni toucher ni peindre avec ses beaux Accords, lasse bien-tôt les oreilles, & laisse toujours le cœur froid. Il suit encore que, malgré la diversité des Parties que l'Harmonie a introduites, & dont on abuse tant aujourd'hui, si-tôt que deux *Mélodies* se font entendre à la fois, elles s'effacent l'une l'autre & demeurent de nul effet, quelque belles qu'elles puissent être chacune séparément : d'où l'on peut juger avec quel goût les Compositeurs François ont introduit à leur Opera l'usage

de faire servir un Air d'Accompagnement à un Chœur ou à un autre Air ; ce qui est comme si on s'avisoit de réciter deux discours à la fois, pour donner plus de force à leur éloquence. (Voyez UNITÉ DE MÉLODIE.)

MÉLODIEUX. *adj.* Qui donne de la Mélodie. *Mélodieux*, dans l'usage, se dit des Sons agréables, des Voix sonores, des Chants doux & gracieux, *&c.*

MÉLOPÉE. *s. f.* C'étoit, dans l'ancienne Musique, l'usage régulier de toutes les Parties harmoniques ; c'est-à-dire, l'art ou les règles de la composition du Chant, desquelles la pratique & l'effet s'appelloit *Mélodie.*

Les Anciens avoient diverses règles pour la manière de conduire le Chant par Degrés conjoints, disjoints ou mêlés, en montant ou en descendant. On en trouve plusieurs dans Aristoxène, lesquelles dépendent toutes de ce principe ; que, dans tout système harmonique, le troisième ou le quatrième Son après le fondamental en doit toujours frapper la Quarte ou la Quinte, selon que les Tétracordes sont conjoints ou disjoints, différence qui rend un Mode authentique ou plagal, au gré du Compositeur. C'est le recueil de toutes ces règles qui s'appelle *Mélopée.*

La *Mélopée* est composée de trois Parties ; savoir, la *Prise*, *Lepsis*, qui enseigne au Musicien en quel lieu de la Voix il doit établir son Diapason ; le *Mélange*, *Mixis*, selon lequel il entrelace ou mêle à propos les Genres & les Modes ; & l'*Usage*, *Chresès*, qui se subdivise en trois autres Parties : la première, appellée *Euthia*, guide la marche du Chant, laquelle est, ou directe du grave à l'aigu ; ou renversée de l'aigu au grave ; ou mixte, c'est-à-dire, composée de l'une & de l'autre. La deuxième, appellée *Agogé*, marche alternativement par Degrés disjoints en montant & conjoints en descendant, ou au contraire. La troisième, appellée *Petteia*, par laquelle il discerne & choisit les Sons qu'il faut rejetter, ceux qu'il faut admettre, & ceux qu'il faut employer le plus fréquemment.

Aristide Quintilien divise toute la *Mélopée* en trois espèces qui se rapportent à autant de Modes, en prenant ce dernier nom dans un nouveau sens. La première espèce étoit l'*Hypatoïde*, appellée ainsi de la Corde Hypate, la principale ou la plus basse, parce que le Chant

régnant ſeulement ſur les Sons graves ne s'éloignoit pas de cette Corde, & ce Chant étoit approprié au Mode tragique. La ſeconde eſpece étoit la *Meſoïde*, de *Mèſe*, la Corde du milieu, parce que le Chant régnoit ſur les Sons moyens, & celle-ci répondoit au Mode Nomique, conſacré à Apollon. La troiſieme s'appelloit *Netoïde*, de *Nete*, la derniere Corde ou la plus haute; ſon Chant ne s'étendoit que ſur les Sons aigus & conſtituoit le Mode Dithyrambique ou Bachique. Ces Modes en avoient d'autres qui leur étoient ſubordonnés & varioient la *Mélopée*; tels que l'Erotique ou amoureux, le Comique, l'Encômiaſtique deſtiné aux louanges.

Tous ces Modes étant propres à exciter ou calmer certaines paſſions, influoient beaucoup ſur les mœurs, & par rapport à cette influence, la *Mélopée* ſe partageoit encore en trois Genres; ſçavoir: 1°. Le *Syſtaltique*, ou celui qui inſpiroit les paſſions tendres & affectueuſes, les paſſions triſtes & capables de reſſerrer le cœur, ſuivant le ſens du mot Grec: 2°. Le *Diaſtaltique*, ou celui qui étoit propre à l'épanouir, en excitant la joie, le courage, la magnanimité, les grands ſentimens: 3°. L'*Euchaſtique* qui tenoit le milieu entre les deux autres, qui ramenoit l'ame à un état tranquille. La premiere eſpece de *Mélopée* convenoit aux Poéſies amoureuſes, aux plaintes, aux regrets & autres expreſſions ſemblables. La ſeconde étoit propre aux Tragédies, aux Chants de guerre, aux ſujets héroïques. La troiſieme aux Hymnes, aux louanges, aux inſtructions.

MÉLOS. *ſ. m.* Douceur du Chant. Il eſt difficile de diſtinguer dans les Auteurs Grecs le ſens du mot *Melos* du ſens du mot *Mélodie*. Platon dans ſon Protagoras, met le *Melos* dans le ſimple diſcours, & ſemble entendre par-là le Chant de la parole. Le *Melos* paroît être ce par quoi la *Mélodie* eſt agréable. Ce mot vient de μέλι, *miel*.

MENUET. *ſ. m.* Air d'une Danſe de même nom que l'Abbé Broſſard dit nous venir du Poitou. Selon lui cette Danſe eſt fort gaie & ſon mouvement eſt fort vite. Mais au contraire le caractère du *Menuet* eſt une élégante & noble ſimplicité; le mouvement en eſt plus modéré que vite, & l'on peut dire que le moins gai de tous les Genres de Danſe uſités dans nos bals eſt le *Menuet*. C'eſt autre choſe ſur le Théâtre.

La Mesure du *Menuet* est à trois Tems légers qu'on marque par le 3 simple, ou par le $\frac{3}{4}$, ou par le $\frac{3}{8}$. Le nombre des Mesures de l'Air dans chacune de ses reprises, doit etre quatre ou un multiple de quatre; parce qu'il en faut autant pour achever le pas du *Menuet*; & le soin du Musicien doit être de faire sentir cette division par des chûtes bien marquées, pour aider l'oreille du Danseur & le maintenir en cadence.

MÉSE. *s. f.* Nom de la Corde la plus aiguë du second Tétracorde des Grecs. (Voyez MÉSON.)

Mése signifie *Moyenne*, & ce nom fut donné à cette Corde, non, comme dit l'Abbé Brossard, parce qu'elle est commune ou mitoyenne entre les deux Octaves de l'ancien systême; car elle portoit ce nom bien avant que le systeme eût acquis cette étendue: mais parce qu'elle formoit précisément le milieu entre les deux premiers Tétracordes dont ce systême avoit d'abord été composé.

MÉSOÏDE. *s. f.* Sorte de Mélopée dont les Chants rouloient sur les Cordes moyennes, lesquelles s'appelloient aussi *Mésoïdes* de la Mése ou du Tétracorde Méson.

MÉSOÏDES. Sons moyens, ou pris dans le Medium du systême. (Voyez MÉLOPÉE.)

MÉSON. Nom donné par les Grecs à leur second Tétracorde, en commençant à compter du grave; & c'est aussi le nom par lequel on distingue chacune de ses quatre Cordes, de celles qui leur correspondent dans les autres Tétracordes. Ainsi, dans celui dont je parle, la première Corde s'appelle *Hypate-Méson*; la seconde, *Parhypate-Méson*; la troisième, *Lichanos-Méson* ou *Méson-Diatonos*; & la quatrième, *Mése*. (Voyez SYSTEME.)

Méson est le génitif pluriel de *Mése*, *moyenne*, parce que le Tétracorde *Méson* occupe le milieu entre le premier & le troisième, ou plûtôt parce que la Corde *Mése* donne son nom à ce Tétracorde dont elle forme l'extrémité aiguë. (Voyez *Pl.* H. *Fig.* 12.)

MÉSOPYCNI. *adj.* Les Anciens appelloient ainsi, dans les Genres épais, le second Son de chaque Tétracorde. Ainsi les Sons *Mésopycni* étoient cinq en nombre. (Voyez SON, SYSTEME, TÉTRACORDE.)

MESURE,

MESURE. *ſ. f.* Diviſion de la durée ou du tems en pluſieurs parties égales, aſſez longues pour que l'oreille en puiſſe ſaiſir & ſubdiviſer la quantité, & aſſez courtes pour que l'idée de l'une ne s'efface pas avant le retour de l'autre, & qu'on en ſente l'égalité.

Chacune de ces parties égales s'appelle auſſi *Meſure* ; elles ſe ſubdiviſent en d'autres aliquotes qu'on appelle Tems, & qui ſe marquent par des mouvemens égaux de la main ou du pied. (Voyez Battre la Mesure.) La durée égale de chaque Tems ou de chaque *Meſure* eſt remplie par pluſieurs Notes qui paſſent plus ou moins vîte en proportion de leur nombre, & auxquelles on donne diverſes figures pour marquer leurs différentes durées. (Voyez Valeur des Notes.)

Pluſieurs, conſidérant le progrès de notre Muſique, penſent que la *Meſure* eſt de nouvelle invention, parce qu'un tems elle a été négligée. Mais au contraire, non-ſeulement les Anciens pratiquoient la *Meſure* ; ils lui avoient même donné des règles très ſévères & fondées ſur des principes que la nôtre n'a plus. En effet, chanter ſans *Meſure* n'eſt pas chanter ; & le ſentiment de la *Meſure* n'étant pas moins naturel que celui de l'Intonation, l'invention de ces deux choſes n'a pu ſe faire ſéparément.

La *Meſure* des Grecs tenoit à leur Langue ; c'étoit la Poéſie qui l'avoit donnée à la Muſique ; les *Meſures* de l'une répondoient aux pieds de l'autre : on n'auroit pas pû meſurer de la proſe en Muſique. Chez nous, c'eſt le contraire : le peu de proſodie de nos langues fait que dans nos Chants la valeur des Notes détermine la quantité des ſyllabes ; c'eſt ſur la Mélodie qu'on eſt forcé de ſcander le diſcours ; on n'apperçoit pas même ſi ce qu'on chante eſt vers ou proſe : nos Poéſies n'ayant plus de pieds, nos Vocales n'ont plus de *Meſures* ; le Chant guide & la parole obéit.

La *Meſure* tomba dans l'oubli, quoique l'Intonation fût toujours cultivée, lorſqu'après les victoires des Barbares les Langues changerent de caractère & perdirent leur Harmonie. Il n'eſt pas étonnant que le Metre qui ſervoit à exprimer la *Meſure* de la Poéſie, fut négligé dans des tems où on ne la ſentoit plus, & où l'on chantoit moins de vers que de proſe. Les Peuples ne connoiſſoient guères alors d'autre amuſement que les cérémonies de l'Egliſe, ni d'autre Muſique que celle de l'Office, &

comme cette Musique n'exigeoit pas la régularité du Rhythme, cette partie fut enfin tout-à-fait oubliée. Gui nota sa Musique avec des points qui n'exprimoient pas des quantités différentes, & l'invention des Notes fut certainement postérieure à cet Auteur.

On attribue communément cette invention des diverses valeurs des Notes à Jean de Muris, vers l'an 1330. Mais le P. Mersenne le nie avec raison, & il faut n'avoir jamais lu les écrits de ce Chanoine pour soutenir une opinion qu'ils démentent si clairement. Non-seulement il compare les valeurs que les Notes avoient avant lui à celles qu'on leur donnoit de son tems, & dont il ne se donne point pour l'Auteur; mais même il parle de la *Mesure*, & dit que les Modernes, c'est-à dire, ses contemporains, la ralentissent beaucoup, *& moderni nunc morosâ multùm utuntur mensurâ* : ce qui suppose évidemment que la *Mesure*, & par conséquent les valeurs des Notes étoient connues & usitées avant lui. Ceux qui voudront rechercher plus en détail l'état où étoit cette partie de la Musique du tems de cet Auteur, pourront consulter son Traité manuscrit, intitulé : *Speculum Musicæ*, qui est à la Bibliothèque du Roi de France, numero 7207, page 280, & suivantes.

Les premiers qui donnèrent aux Notes quelques règles de quantité, s'attachèrent plus aux valeurs ou durées relatives de ces Notes qu'à la *Mesure* même ou au caractère du Mouvement; de sorte qu'avant la distinction des différentes *Mesures*, il y avoit des Notes au moins de cinq valeurs différentes; sçavoir, la Maxime, la Longue, la Brève, la semi-Brève & la Minime, que l'on peut voir à leurs mots. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'on trouve toutes ces différentes valeurs, & même davantage, dans les manuscrits de Machault, sans y trouver jamais aucun signe de *Mesure*.

Dans la suite les rapports en valeur d'une de ces Notes à l'autre dépendirent du Tems, de la Prolation, du Mode. Par le Mode on déterminoit le rapport de la Maxime à la Longue, ou de la Longue à la Brève; par le Tems, celui de la Longue à la Brève, ou de la Brève à la semi-Brève; & par la Prolation, celui de la Brève à la semi-Brève, ou de la semi-Brève à la Minime. (Voyez MODE, PROLATION, TEMS.) En général, toutes ces différentes modifications se peuvent

rapporter à la *Mesure* double ou à la *Mesure* triple ; c'est-à-dire, à la division de chaque valeur entiere en deux ou en trois Tems égaux.

Cette maniere d'exprimer le Tems ou la Mesure des Notes changea entierement durant le cours du dernier siecle. Dès qu'on eut pris l'habitude de renfermer chaque *Mesure* entre deux barres, il fallut nécessairement proscrire toutes les especes de Notes qui renfermoient plusieurs *Mesures*. La *Mesure* en devint plus claire, les Partitions mieux ordonnées, & l'exécution plus facile ; ce qui étoit fort nécessaire pour compenser les difficultés que la Musique acquéroit en devenant chaque jour plus composée. J'ai vu d'excellens Musiciens fort embarrassés d'éxécuter bien en *Mesure* des Trio d'Orlande & de Claudin, Compositeurs du tems de Henri III.

Jusques-là la raison triple avoit passé pour la plus parfaite : mais la double prit enfin l'ascendant, & le C, ou la *Mesure* à quatre Tems, fut prise pour la base de toutes les autres. Or, la *Mesure* à quatre Tems se résout toujours en *Mesure* à deux Tems ; ainsi c'est proprement à la *Mesure* double qu'on fait rapporter toutes les autres, du moins quant aux valeurs des Notes & aux signes des *Mesures*.

Au lieu donc des Maximes, Longues, Brèves, semi-Brèves, &c. On substitua les Rondes, Blanches, Noires, Croches, doubles & triples-Croches, &c. qui toutes furent prises en division sous-double. De sorte que chaque espèce de Note valoit précisément la moitié de la précédente. Division manifestement insuffisante ; puisqu'ayant conservé la *Mesure* triple aussi-bien que la double ou quadruple, & chaque Tems pouvant être divisé comme chaque *Mesure* en raison sous-double ou sous-triple, à la volonté du Compositeur, il falloit assigner, ou plutôt conserver aux Notes des divisions répondantes à ces deux raisons.

Les Musiciens sentirent bien tôt le défaut ; mais au lieu d'établir une nouvelle division ils tâcherent de suppléer à cela par quelque signe étranger : ainsi ne pouvant diviser une Blanche en trois parties égales, ils se sont contentés d'écrire trois Noires, ajoûtant le chiffre 3 sur celle du milieu. Ce chiffre même leur a enfin paru trop incommode, &

pour tendre des pièges plus sûrs à ceux qui ont à lire leur Musique, ils prennent le parti de supprimer le 3 ou même le 6; en sorte que, pour savoir si la division est double ou triple, on n'a d'autre parti à prendre que celui de compter les Notes ou de deviner.

Quoiqu'il n'y ait dans notre Musique que deux sortes de *Mesures*, on y a fait tant de divisions, qu'on en peut compter au moins de seize espèces, dont voici les signes :

2 ou ₵. $\frac{2}{4}$. $\frac{6}{4}$. $\frac{6}{8}$. $\frac{6}{16}$. 3. $\frac{3}{2}$. $\frac{3}{4}$. $\frac{9}{4}$. $\frac{3}{8}$. $\frac{9}{8}$. $\frac{3}{16}$. C. $\frac{12}{4}$. $\frac{12}{8}$. $\frac{12}{16}$.

(Voyez les exemples, *Planche* B. *Fig*. 1.)

De toutes ces *Mesures*, il y en a trois qu'on appelle simples, parce qu'elles n'ont qu'un seul chiffre ou signe; savoir, le 2 ou ₵, le 3, & le C ou quatre Tems. Toutes les autres qu'on appelle doubles, tirent leur dénomination & leurs signes de cette dernière ou de la Note ronde qui la remplit : en voici la règle;

Le chiffre inférieur marque un nombre de Notes de valeur égale, faisant ensemble la durée d'une ronde ou d'une *Mesure* à quatre Tems.

Le chiffre supérieur montre combien il faut de ces mêmes Notes pour remplir chaque *Mesure* de l'Air qu'on va noter.

Par cette règle on voit qu'il faut trois Blanches pour remplir une *Mesure* au signe $\frac{3}{2}$; deux Noires pour celle au signe $\frac{2}{4}$; trois Croches pour celle au signe $\frac{3}{8}$, *&c.* Tout cet embarras de chiffres est mal entendu; car pourquoi ce rapport de tant de différentes *Mesures* à celle de quatre Tems, qui leur est si peu semblable? ou pourquoi ce rapport de tant de diverses Notes à une Ronde, dont la durée est si peu déterminée? Si tous ces signes sont institués pour marquer autant de différentes sortes de *Mesures*, il y en a beaucoup trop; & s'ils le sont pour exprimer les divers degrés de Mouvement, il n'y en a pas assez; puisque, indépendamment de l'espèce de *Mesure* & de la division des Tems, on est presque toujours contraint d'ajoûter un mot au commencement de l'Air pour déterminer le Tems.

Il n'y a réellement que deux sortes de *Mesures* dans notre Musique ; savoir à deux & trois Tems égaux. Mais comme chaque Tems, ainsi que chaque *Mesure*, peut se diviser en deux ou en trois parties égales, cela fait une subdivision qui donne quatre especes de *Mesures* en tout ; nous n'en avons pas davantage.

On pourroit cependant en ajouter une cinquieme, en combinant les deux premières en une *Mesure* à deux Tems inégaux, l'un composé de deux Notes & l'autre de trois. On peut trouver, dans cette *Mesure*, des Chants très-bien cadencés, qu'il seroit impossible de noter par les *Mesures* usitées. J'en donne un exemple dans la Planche B. Figure X. Le Sieur Adolphati fit à Genes, en 1750, un essai de cette *Mesure* en grand Orchestre dans l'Air *Se la sorte mi condanna* de son Opera d'Ariane. Ce morceau fit de l'effet & fut applaudi. Malgré cela, je n'apprends pas que cet exemple ait été suivi.

MESURÉ. *part.* Ce mot répond à l'Italien *à Tempo* ou *à Batuta*, & s'emploie, sortant d'un Récitatif, pour marquer le lieu où l'on doit commencer à chanter en *Mesure*.

MÉTRIQUE. *adj.* La *Musique Metrique*, selon Aristide Quintilien, est la partie de la Musique en général qui a pour objet les Lettres, les Syllabes, les Pieds, les Vers, & le Poeme ; & il y a cette différence entre la *Metrique* & la *Rhythmique*, que la première ne s'occupe que de la forme des Vers ; & la seconde, de celle des pieds qui les composent : ce qui peut même s'appliquer à la Prose. D'où il suit que les Langues modernes peuvent encore avoir une *Musique Metrique*, puisqu'elles ont une Poésie ; mais non pas une *Musique Rhythmique*, puisque leur Poésie n'a plus de Pieds. (Voyez RHYTHME.)

MEZZA-VOCE. (Voyez SOTTO-VOCE.)

MEZZO-FORTE. (Voyez SOTTO-VOCE.)

MI. La troisième des six syllabes inventées par Gui Arétin, pour nommer ou solfier les Notes, lorsqu'on ne joint pas la parole au Chant. (Voyez E SI MI, GAMME.)

MINEUR. *adj.* Nom que portent certains Intervalles, quand ils sont aussi petits qu'ils peuvent l'être sans devenir faux. (Voyez MAJEUR, INTERVALLE.)

Mineur se dit aussi du Mode, lorsque la Tierce de la Tonique est *Mineure*. (Voyez Mode.)

MINIME. *adj.* On appelle Intervalle *Minime* ou *Moindre*, celui qui est plus petit que le Mineur de même espèce, & qui ne peut se noter; car s'il pouvoit se noter, il ne s'appelleroit pas *Minime*, mais *Diminué*.

Le semi-Ton *Minime* est la différence du semi-Ton Maxime au semi-Ton moyen, dans le rapport de 125 à 128. (Voyez Semi-Ton.)

Minime, *subst. fém.* par rapport à la durée ou au Tems, est dans nos anciennes Musiques la Note qu'aujourd'hui nous appellons Blanche. (Voyez Valeur des Notes.)

MIXIS. *s. f.* *Mélange*. Une des Parties de l'ancienne Mélopée, par laquelle le Compositeur apprend à bien combiner les Intervalles & à bien distribuer les Genres & les Modes selon le caractère du Chant qu'il s'est proposé de faire. (Voyez Mélopée.)

MIXO-LYDIEN. *adj.* Nom d'un des Modes de l'ancienne Musique, appellé autrement *Hyper-Dorien*. (Voyez ce mot.) Le Mode *Mixo-Lydien* étoit le plus aigu des sept auxquels Ptolomée avoit réduit tous ceux de la Musique des Grecs. (Voyez Mode.)

Ce Mode est affectueux, passionné, convenable aux grands mouvemens, & par cela même à la Tragédie. Aristoxène assure que Sapho en fut l'inventrice; mais Plutarque dit que d'anciennes Tables attribuent cette invention à Pytoclide: il dit aussi que les Argiens mirent à l'amende le premier qui s'en étoit servi, & qui avoit introduit dans la Musique l'usage de sept Cordes; c'est-à-dire une Tonique sur la septième Corde.

MIXTE. *adj.* On appelle Modes *Mixtes* ou Connexes dans le Plain-Chant, les Chants dont l'étendue excède leur Octave & entre d'un Mode dans l'autre, participant ainsi de l'Authente & du Plagal. Ce mélange ne se fait que des Modes compairs, comme du premier Ton avec le second, du troisième avec le quatrième; en un mot, du Plagal avec son Authente, & réciproquement.

MOBILE. *adj.* On appelloit *Cordes Mobiles* ou *Sons Mobiles* dans

la Musique Grecque les deux Cordes moyennes de chaque Tétracorde, parce qu'elles s'accordoient différemment selon les Genres, à la différence des deux Cordes extrêmes, qui, ne variant jamais, s'appelloient Cordes stables. (Voyez TETRACORDE, GENRE, SON.)

MODE. *s. m.* Disposition réguliere du Chant & de l'Accompagnement, relativement à certains Sons principaux sur lesquels une Piece de Musique est constituée, & qui s'appellent les Cordes essencielles du *Mode*.

Le *Mode* différe du Ton, en ce que celui-ci n'indique que la Corde ou le lieu du système qui doit servir de base au Chant, & le *Mode* détermine la Tierce & modifie toute l'Echelle sur ce Son fondamental.

Nos *Modes* ne sont fondés sur aucun caractere de sentiment comme ceux des Anciens, mais uniquement sur nôtre système Harmonique. Les Cordes essencielles au *Mode* sont au nombre de trois, & forment ensemble un Accord parfait : 1°. La Tonique, qui est la Corde fondamentale du Ton & du *Mode*. (Voyez TON & TONIQUE.) 2°. La Dominante à la Quinte de la Tonique. (Voyez DOMINANTE.) 3°. Enfin la Médiante qui constitue proprement le *Mode*, & qui est à la Tierce de cette même Tonique. (Voyez MÉDIANTE.) Comme cette Tierce peut être de deux especes, il y a aussi deux *Modes* différens. Quand la Médiante fait Tierce majeure avec la Tonique, le *Mode* est majeur ; il est mineur, quand la Tierce est mineure.

Le *Mode* majeur est engendré immédiatement par la résonnance du corps sonore qui rend la Tierce majeure du Son fondamental : mais le *Mode* mineur n'est point donné par la Nature ; il ne se trouve que par analogie & renversement. Cela est vrai dans le système de M. Tartini, ainsi que dans celui de M. Rameau.

Ce dernier Auteur dans ses divers ouvrages successifs a expliqué cette origine du *Mode* mineur de différentes manieres dont aucune n'a contenté son Interprète M. d'Alembert. C'est pourquoi M. d'Alembert fonde cette même origine sur un autre principe que je

ne puis mieux exposer qu'en transcrivant les propres termes de ce grand Géomètre.

» Dans le Chant *ut mi sol* qui constitue le *Mode* majeur, les Sons » *mi* & *sol* sont tels que le Son principal *ut* les fait résonner tous » deux ; mais le second Son *mi* ne fait point résonner *sol* qui n'est que » sa Tierce mineure.

» Or, imaginons qu'au lieu de ce Son *mi* on place entre les Sons *ut* & *sol* un autre Son qui ait, ainsi que le Son *ut*, la propriété de » faire résonner *sol*, & qui soit pourtant différent d'*ut* ; ce Son qu'on » cherche doit être tel qu'il ait pour Dix-septième majeure le Son » *sol* ou l'une des Octaves de *sol* : par conséquent le Son cherché » doit être à la Dix-septieme majeure au-dessous de *sol*, ou, ce qui » revient au même, à la Tierce majeure au-dessous de ce même » Son *sol*. Or, le Son *mi* étant à la Tierce mineure au-dessous de » *sol*, & la Tierce majeure étant d'un semi-Ton plus grande que la » Tierce mineure, il s'ensuit que le Son qu'on cherche sera d'un » semi-Ton plus bas que le *mi*, & sera par conséquent *mi* Bémol.

» Ce nouvel arrangement, *ut*, *mi* Bémol, *sol*, dans lequel les » Sons *ut* & *mi* Bémol font l'un & l'autre résonner *sol*, sans que *ut* » fasse résonner *mi* Bémol, n'est pas, à la vérité, aussi parfait que le » premier arrangement *ut*, *mi*, *sol* ; parce que dans celui-ci les deux » Sons *mi* & *sol* sont l'un & l'autre engendrés par le Son princi- » pal *ut*, au lieu que dans l'autre le Son *mi* Bémol n'est pas engen- » dré par le Son *ut* : mais cet arrangement *ut*, *mi* Bémol, *sol*, est » aussi dicté par la Nature, quoique moins immédiatement que le » premier ; & en effet l'expérience prouve que l'oreille s'en accommode » à-peu-près aussi bien.

» Dans ce Chant *ut*, *mi* Bémol, *sol*, *ut*, il est évident que la » Tierce d'*ut* à *mi* Bémol est mineure ; & telle est l'origine du genre ou *Mode* appellé *Mineur*. *Elemens de Musique*, *pag.* 22.

Le *Mode* une fois déterminé, tous les Sons de la Gamme prennent un nom relatif au fondamental, & propre à la place qu'ils occupent dans ce *Mode*-là. Voici les noms de toutes les Notes relativement

à

à leur *Mode*, en prenant l'Octave d'*ut* pour exemple du *Mode* majeur, & celle de *la* pour exemple du *Mode* mineur.

Majeur.	*Ut*	*Re*	*Mi*	*Fa*	*Sol*	*La*	*Si*	*Ut.*
Mineur.	*La*	*Si*	*Ut*	*Re*	*Mi*	*Fa*	*Sol*	*La.*
	Tonique.	Seconde Note.	Médiante.	Quatrième Note, ou Sous-Dominante.	Dominante.	Sixième Note, ou Sus-Dominante.	Septième Note.	Octave.

Il faut remarquer que quand la ſeptième Note n'eſt qu'à un ſemi-Ton de l'Octave, c'eſt-à dire, quand elle fait la Tierce majeure de la Dominante, comme le *ſi* naturel en majeur, ou le *ſol* Dièſe en mineur, alors cette ſeptième Note s'appelle Note ſenſible, parce qu'elle annonce la Tonique & fait ſentir le Ton.

Non ſeulement chaque Degré prend le nom qui lui convient, mais chaque intervalle eſt déterminé relativement au *Mode*. Voici les règles établies pour cela.

1°. La ſeconde Note doit faire ſur la Tonique une Seconde majeure, la quatrième & la Dominante une Quarte & une Quinte juſtes; & cela également dans les deux *Modes*.

2°. Dans le *Mode* majeur, la Médiante ou Tierce, la Sixte & la Septième de la Tonique doivent toujours être majeures; c'eſt le caractère du *Mode*. Par la même raiſon ces trois Intervalles doivent être mineurs dans le *Mode* mineur; cependant, comme il faut qu'on y apperçoive auſſi la Note ſenſible, ce qui ne peut ſe faire ſans fauſſe relation tandis que la ſixième Note reſte mineure; cela cauſe des exceptions auxquelles on a égard dans le Cours de l'Harmonie & du Chant: mais il faut toujours que la Clef avec ſes tranſpoſitions donne tous les Intervalles déterminés par rapport à la Tonique ſelon l'eſpece du *Mode*: on trouvera au mot *Clef* une règle générale pour cela.

Comme toutes les Cordes naturelles de l'Octave d'*ut* donnent relativement à cette Tonique tous les Intervalles prescrits pour le *Mode* majeur, & qu'il en est de même de l'Octave de *la* pour le *Mode* mineur; l'exemple précédent, que je n'ai proposé que pour les noms des Notes, doit servir aussi de formule pour la règle des Intervalles dans chaque *Mode*

Cette règle n'est point, comme on pourroit le croire, établie sur des Principes purement arbitraires : elle a son fondement dans la génération harmonique, au moins jusqu'à certain point. Si vous donnez l'Accord parfait majeur à la Tonique, à la Dominante, & à la sous-Dominante, vous aurez tous les Sons de l'Echelle Diatonique pour le *Mode* majeur : pour avoir celle du *Mode* mineur, laissant toujours la Tierce majeure à la Dominante, donnez la Tierce mineure aux deux autres Accords. Telle est l'analogie du Mode.

Comme ce mélange d'Accords majeurs & mineurs introduit en *Mode* mineur une fausse relation entre la sixième Note & la Note sensible, on donne quelquefois, pour éviter cette fausse relation, la Tierce majeure à la quatrième Note en montant, ou la Tierce mineure à la Dominante en descendant, surtout par renversement; mais ce sont alors des exceptions.

Il n'y a proprement que deux *Modes*, comme on vient de le voir : mais comme il y a douze Sons fondamentaux qui donnent autant de Tons dans le système, & que chacun de ces Tons est susceptible du *Mode* majeur & du *Mode* mineur, on peut composer en vingt-quatre *Modes* ou manières; *Maneries*, disoient nos vieux Auteurs en leur Latin. Il y en a même trente-quatre possibles dans la manière de Noter : mais dans la pratique on en exclud dix, qui ne sont au fond que la répétition de dix autres, sous des relations beaucoup plus difficiles, où toutes les Cordes changeroient de noms, & où l'on auroit peine à se reconnoître. Tels sont les *Modes* majeurs sur les Notes dièsées, & les *Modes* mineurs sur les Bémols. Ainsi, au lieu de composer en *sol* Dièse Tierce majeure, vous composerez en *la* Bémol qui donne les mêmes touches; & au lieu de composer en *re* Bémol mineur, vous prendrez *ut* Dièse par la même raison; savoir, pour éviter d'un côté un F double Dièse,

qui deviendroit un G naturel ; & de l'autre, un B double Bémol, qui deviendroit un A naturel.

On ne reste pas toujours dans le Ton ni dans le *Mode* par lequel on a commencé un Air ; mais, soit pour l'expression, soit pour la variété, on change de Ton & de *Mode*, selon l'analogie harmonique ; revenant pourtant toujours à celui qu'on a fait entendre le premier, ce qui s'appelle *Moduler.*

De-là nait une nouvelle distinction du *Mode* en *principal* & *relatif* ; le principal est celui par lequel commence & finit la Pièce ; les relatifs sont ceux qu'on entrelace avec le principal dans le courant de la Modulation. (Voyez MODULATION.)

Le Sieur Blainville, savant Musicien de Paris, proposa, en 1751, l'essai d'un troisième *Mode* qu'il appelle *Mode mixte*, parce qu'il participe à la Modulation des deux autres, ou plutôt qu'il en est composé ; mélange que l'Auteur ne regarde point comme un inconvénient, mais plutôt comme un avantage & une source de variété & de liberté dans les Chants & dans l'Harmonie.

Ce nouveau *Mode* n'étant point donné par l'analyse de trois Accords comme les deux autres, ne se détermine pas comme eux par des Harmoniques essenciels au *Mode*, mais par une Gamme entière qui lui est propre, tant en montant qu'en descendant ; en sorte que dans nos deux *Modes* la Gamme est donnée par les Accords, & que dans le *Mode* mixte les Accords sont donnés par la Gamme.

La formule de cette Gamme est dans la succession ascendante & descendante des Notes suivantes :

Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi ;

Dont la différence essencielle est, quant à la Mélodie, dans la position des deux semi-Tons, dont le premier se trouve entre la Tonique & la seconde Note, & l'autre entre la cinquième & la sixieme ; &, quant à l'Harmonie, en ce qu'il porte sur sa Tonique la Tierce mineure, en commençant, & majeure en finissant, comme on peut le voir, (*Pl. L. Fig.* 5.) dans l'Accompagnement de cette Gamme, tant en montant

qu'en descendant, tel qu'il a été donné par l'Auteur, & exécuté au Concert Spirituel le 30 Mai 1751.

On objecte au Sieur de Blainville que son *Mode* n'a ni Accord, ni Corde essencielle, ni Cadence qui lui soit propre, & le distingue suffisamment des *Modes* majeur ou mineur. Il répond à cela que la différence de son *Mode* est moins dans l'Harmonie que dans la Mélodie, & moins dans le *Mode* même que dans la Modulation; qu'il est distingué dans son commencement du *Mode* majeur, par sa Tierce mineure, & dans sa fin du *Mode* mineur par sa Cadence plagale. A quoi l'on réplique qu'une Modulation qui n'est pas exclusive ne suffit pas pour établir un *Mode*; que la sienne est inévitable dans les deux autres *Modes*, surtout dans le mineur; &, quant à sa Cadence plagale, qu'elle a lieu nécessairement dans le même *Mode* mineur toutes les fois qu'on passe de l'Accord de la Tonique à celui de la Dominante, comme cela se pratiquoit jadis, même sur les finales dans les *Modes* plagaux & dans le Ton du Quart. D'où l'on conclut que son *Mode* mixte est moins une espèce particulière qu'une dénomination nouvelle à des manières d'entrelacer & combiner les *Modes* majeur & mineur, aussi anciennes que l'Harmonie, pratiquées de tous les tems: & cela paroît si vrai que même en commençant sa Gamme, l'Auteur n'ose donner ni la Quinte ni la Sixte à sa Tonique, de peur de déterminer une Tonique en *Mode* mineur par la première, ou une Médiante en *Mode* majeur par la seconde. Il laisse l'équivoque en ne remplissant pas son Accord.

Mais quelque objection qu'on puisse faire contre le *Mode* mixte dont on rejette plutôt le nom que la pratique, cela n'empêchera pas que la manière dont l'Auteur l'établit & le traite, ne le fasse connoître pour un homme d'esprit & pour un Musicien très-versé dans les principes de son Art.

Les Anciens diffèrent prodigieusement entr'eux sur les définitions, les divisions, & les noms de leurs Tons ou *Modes*. Obscurs sur toutes les parties de leur Musique, ils sont presque inintelligibles sur celle-ci. Tous conviennent à la vérité qu'un *Mode* est un certain systême ou une constitution de Sons, & il paroît que cette constitution n'est autre

chose en elle même qu'une certaine Octave remplie de tous les Sons intermédiaires, selon le Genre. Euclide & Ptolomée semblent la faire consister dans les diverses positions des deux semi-Tons de l'Octave, relativement à la Corde principale du *Mode*, comme on le voit encore aujourd'hui dans les huit Tons du Plain-Chant : mais le plus grand nombre paroit mettre cette différence uniquement dans le lieu qu'occupe le Diapason du *Mode* dans le systême général ; c'est-à-dire, en ce que la Base ou Corde principale du *Mode* est plus aiguë ou plus grave, étant prise en divers lieux du systême, toutes les Cordes de la Série gardant toujours un même rapport avec la fondamentale, & par conséquent changeant d'Accord à chaque *Mode* pour conserver l'analogie de ce rapport : telle est la différence des Tons de notre Musique.

Selon le premier sens, il n'y auroit que sept *Modes* possibles dans le systême Diatonique ; & en effet, Ptolomée n'en admet pas d'avantage : car il n'y a que sept manieres de varier la position des deux semi-Tons relativement au Son fondamental, en gardant toujours entre ces deux semi-Tons l'Intervalle prescrit. Selon le second sens, il y auroit autant de *Modes possibles* que de Sons, c'est-à-dire une infinité ; mais si l'on se renferme de même dans le systême Diatonique, on n'y en trouvera non plus que sept, à moins qu'on ne veuille prendre pour de nouveaux *Modes* ceux qu'on établiroit à l'Octave des premiers.

En combinant ensemble ces deux manières, on n'a encore besoin que de sept *Modes* ; car si l'on prend ces *Modes* en divers lieux du systême, on trouve en même tems les Sons fondamentaux distingués du grave à l'aigu, & les deux semi-Tons différemment situés relativement au Son principal.

Mais outre ces *Modes* on en peut former plusieurs autres, en prenant dans la même Série & sur le même Son fondamental différens Sons pour les Cordes essencielles du *Mode* : par exemple, quand on prend pour Dominante la Quinte du Son principal, le *Mode* est Authentique : il est Plagal, si l'on choisit la Quarte ; & ce sont proprement deux *Modes* différens sur la même fondamentale. Or, comme pour constituer un *Mode* agréable, il faut, disent les Grecs, que la Quarte

& la Quinte soient justes, ou du moins une des deux, il est évident qu'on n'a dans l'étendue de l'Octave que cinq Sons fondamentaux sur chacun desquels on puisse établir un *Mode* Authentique & un Plagal. Outre ces dix *Modes* on en trouve encore deux, l'un Authentique qui ne peut fournir de Plagal, parce que sa Quarte fait le Triton; l'autre Plagal qui ne peut fournir d'Authentique, parce que sa Quinte est fausse. C'est peut-être ainsi qu'il faut entendre un passage de Plutarque où la Musique se plaint que Phrynis l'a corrompue en voulant tirer de cinq Cordes ou plutôt de sept, douze Harmonies différentes.

Voilà donc douze *Modes* possibles dans l'étendue d'une Octave ou de deux Tétracordes disjoints: que si l'on vient à conjoindre les deux Tétracordes, c'est-à-dire, à donner un Bémol à la Septième en retranchant l'Octave; ou si l'on divise les *Tons* entiers par les Intervalles Chromatiques, pour y introduire de nouveaux *Modes* intermédiaires; ou si, ayant seulement égard aux différences du grave à l'aigu, on place d'autres *Modes* à l'Octave des précédens; tout cela fournira divers moyens de multiplier le nombre des *Modes* beaucoup au-delà de douze. Et ce sont-là les seules manières d'expliquer les divers nombres de *Modes* admis ou rejettés par les Anciens en divers-tems.

L'ancienne Musique ayant d'abord été renfermée dans les bornes étroites du Tétracorde, du Pentacorde, de l'Hexacorde, de l'Eptacorde & de l'Octacorde, on n'y admit premièrement que trois *Modes* dont les fondamentales étoient à un *Ton* de distance l'une de l'autre. Le plus grave des trois s'appelloit le *Dorien*; le *Phrygien* tenoit le milieu; le plus aigu étoit le *Lydien*. En partageant chacun de ces *Tons* en deux Intervalles, on fit place à deux autres *Modes*, l'Ïonien & l'Éolien, dont le premier fut inséré entre le Dorien & le Phrygien, & le second entre le Phrygien & le Lydien.

Dans la suite le systême s'étant étendu à l'aigu & au grave, les Musiciens établirent, de part & d'autre, de nouveaux *Modes* qui tiroient leur dénomination des cinq premiers, en y joignant la préposition *Hyper*, *sur*, pour ceux d'en-haut, & la préposition *Hypo*, *sous*, pour ceux d'en-bas. Ainsi le *Mode* Lydien étoit suivi de l'Hyper-Dorien, de l'Hyper-Ïonien, de l'Hyper-Phrygien, de l'Hyper-Éolien, & de

l'Hyper-Lydien en montant ; & après le *Mode* Dorien venoient l'Hypo-Lydien, l'Hypo-Éolien, l'Hypo-Phrygien, l'Hypo-Ionien, & l'Hypo-Dorien en descendant. On trouve le dénombrement de ces quinze *Modes* dans Alypius, Auteur Grec. Voyez (*Planche* E.) leur ordre & leurs Intervalles exprimés par les noms des Notes de notre Musique. Mais il faut remarquer que l'Hypo-Dorien étoit le seul *Mode* qu'on exécutoit dans toute son étendue : à mesure que les autres s'élevoient, on en retranchoit des Sons à l'aigu pour ne pas excéder la portée de la Voix. Cette observation sert à l'intelligence de quelques passages des Anciens, par lesquels ils semblent dire que les *Modes* les plus graves avoient un Chant plus aigu ; ce qui étoit vrai, en ce que ces Chants s'élevoient davantage au-dessus de la Tonique. Pour n'avoir pas connu cela, le *Doni* s'est furieusement embarrassé dans ces apparentes contradictions.

De tous ces *Modes*, Platon en rejettoit plusieurs, comme capables d'altérer les mœurs. Aristoxène, au rapport d'Euclide, en admettoit seulement treize, supprimant les deux plus élevés ; savoir, l'Hyper-Éolien & l'Hyper-Lydien. Mais dans l'ouvrage qui nous reste d'Aristoxène il en nomme seulement six, sur lesquels il rapporte les divers sentimens qui regnoient déja de son tems.

Enfin Ptolomée réduisoit le nombre de ces *Modes* à sept ; disant que les *Modes* n'étoient pas introduits dans le dessein de varier les Chants selon le grave & l'aigu ; car il est évident qu'on auroit pû les multiplier fort au-delà de quinze : mais plutôt afin de faciliter le passage d'un *Mode* à l'autre par des Intervalles consonnans & faciles à entonner.

Il renfermoit donc tous les *Modes* dans l'espace d'une Octave dont le *Mode* Dorien faisoit comme le centre : en sorte que le Mixo-Lydien étoit une Quarte au-dessus, & l'Hypo-Dorien une Quarte au-dessous ; le Phrygien, une Quinte au-dessus de l'Hypo-Dorien ; l'Hypo-Phrygien, une Quarte au-dessous du Phrygien ; & le Lydien, une Quinte au-dessus de l'Hypo-Phrygien : d'où il paroît, qu'à compter de l'Hypo-Dorien, qui est le *Mode* le plus bas, il y avoit jusqu'à l'Hypo-Phrygien l'Intervalle d'un *Ton* ; de l'Hypo-Phrygien à l'Hypo-Lydien, un autre *Ton* ; de l'Hypo-Lydien au Dorien, un semi-*Ton* ; de celui-

ci au Phrygien, un *Ton*; du Phrygien au Lydien encore un *Ton*; & du Lydien au Mixo-Lydien, un ſemi-*Ton* : ce qui fait l'étendue d'une Septième, en cet ordre :

1.	*Fa.*	Mixo-Lydien.
2.	*Mi.*	Lydien.
3.	*Re.*	Phrygien.
4.	*Ut.*	Dorien.
5.	*Si.*	Hypo-Lydien.
6.	*La.*	Hypo-Phrygien.
7.	*Sol.*	Hypo-Dorien.

Ptolomée retranchoit tous les autres *Modes*, prétendant qu'on n'en pouvoit placer un plus grand nombre dans le ſyſtème diatonique d'une Octave, toutes les Cordes qui la compoſoient ſe trouvant employées. Ce ſont ces ſept *Modes* de Ptolomée, qui, en y joignant l'Hypo-mixo-Lydien, ajoûté, dit-on, par l'Arétin, font aujourd'hui les huit Tons du Plain-Chant. (Voyez TONS DE L'ÉGLISE.)

Telle eſt la notion la plus claire qu'on peut tirer des Tons ou *Modes* de l'ancienne Muſique, en tant qu'on les regardoit comme ne différant entr'eux que du grave à l'aigu : mais ils avoient encore d'autres différences qui les caractériſoient plus particulièrement, quant à l'expreſſion. Elles ſe tiroient du genre de Poéſie qu'on mettoit en Muſique, de l'eſpèce d'Inſtrument qui devoit l'accompagner, du Rhythme ou de la Cadence qu'on y obſervoit, de l'uſage où étoient certains Chants parmi certains Peuples, & d'où ſont venus originairement les noms des principaux *Modes*, le Dorien, le Phrygien, le Lydien, l'Ïonien, l'Éolien.

Il y avoit encore d'autres ſortes de *Modes* qu'on auroit pû mieux appeller *Styles* ou *genres* de compoſition : tels étoient le *Mode* tragique deſtiné

destiné pour le Théâtre, le *Mode* Nomique consacré à Apollon, le Dithyrambique à Bacchus, &c. (Voyez STYLE & MÉLOPÉE.)

Dans nos anciennes Musiques, on appelloit aussi *Modes* par rapport à la Mesure ou au Tems certaines manieres de fixer la valeur relative de toutes les Notes par un signe général; le *Mode* étoit à peu près alors ce qu'est aujourd'hui la Mesure; il se marquoit de même après la Clef, d'abord par des cercles ou demi-cercles ponctués ou sans points suivis des chiffres 2 ou 3 différemment combinés, à quoi l'on ajouta ou substitua dans la suite des lignes perpendiculaires différentes, selon le *Mode*, en nombre & en longueur; & c'est de cet antique usage que nous est resté celui du C & du C barré. (Voyez PROLATION.)

Il y avoit en ce sens deux sortes de *Modes*: le majeur, qui se rapportoit à la Note Maxime; & le mineur, qui étoit pour la Longue. L'un & l'autre se divisoit en parfait & imparfait.

Le *Mode* majeur parfait se marquoit avec trois lignes ou bâtons qui remplissoient chacun trois espaces de la Portée, & trois autres qui n'en remplissoient que deux. Sous ce *Mode* la Maxime valoit trois longues. (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 2.)

Le *Mode* majeur imparfait étoit marqué par deux lignes qui traversoient chacune trois espaces, & deux autres qui n'en traversoient que deux; & alors la Maxime ne valoit que deux Longues. (*Fig.* 3.)

Le *Mode* mineur parfait étoit marqué par une seule ligne qui traversoit trois espaces; & la Longue valoit trois Brèves. (*Fig.* 4.)

Le *Mode* mineur imparfait étoit marqué par une ligne qui ne traversoit que deux espaces; & la Longue n'y valoit que deux Breves. (*Fig.* 5.)

L'Abbé Brossard a mêlé mal-à-propos les Cercles & demi-Cercles avec les figures de ces *Modes*. Ces signes réunis n'avoient jamais lieu dans les *Modes* simples, mais seulement quand les Mesures étoient doubles ou conjointes.

Tout cela n'est plus en usage depuis long-tems; mais il faut nécessairement entendre ces signes pour savoir déchiffrer les anciennes Musiques, en quoi les plus savans Musiciens sont souvent fort embarrassés.

MODÉRÉ. *adv.* Ce mot indique un mouvement moyen entre le lent & le gai ; il répond à l'Italien *Andante.* (Voyez ANDANTE.)

MODULATION. *s. f.* C'est proprement la manière d'établir & traiter le Mode ; mais ce mot se prend plus communément aujourd'hui pour l'art de conduire l'Harmonie & le Chant successivement dans plusieurs Modes d'une manière agréable à l'oreille & conforme aux règles.

Si le Mode est produit par l'Harmonie, c'est d'elle aussi que naissent les loix de la *Modulation.* Ces loix sont simples à concevoir, mais difficiles à bien observer. Voici en quoi elles consistent.

Pour bien moduler dans un même Ton, il faut 1°. en parcourir tous les Sons avec un beau Chant, en rebattant plus souvent les Cordes essencielles & s'y appuyant d'avantage : c'est à-dire, que l'Accord sensible, & l'Accord de la Tonique doivent s'y remontrer fréquemment, mais sous différentes faces & par différentes routes pour prévenir la monotonie. 2°. N'établir de Cadences ou de repos que sur ces deux Accords, ou tout au plus sur celui de la sous-Dominante. 3°. Enfin n'altérer jamais aucun des Sons du Mode ; car on ne peut, sans le quitter, faire entendre un Dièse ou un Bémol qui ne lui appartienne pas, ou en retrancher quelqu'un qui lui appartienne.

Mais pour passer d'un Ton à un autre, il faut consulter l'analogie, avoir égard au rapport des Toniques, & à la quantité des Cordes communes aux deux Tons.

Partons d'abord du Mode majeur. Soit que l'on considere la Quinte de la Tonique, comme ayant avec elle le plus simple de tous les rapports après celui de l'Octave, soit qu'on la considère comme le premier des Sons qui entrent dans la résonnance de cette même Tonique, on trouvera toujours que cette Quinte, qui est la Dominante du Ton, est la Corde sur laquelle on peut établir la Modulation la plus analogue à celle du Ton principal.

Cette Dominante, qui faisoit partie de l'Accord parfait de cette premiere Tonique, fait aussi partie du sien propre, dont elle est le Son fondamental. Il y a donc liaison entre ces deux Accords. De plus, cette même Dominante portant, ainsi que la Tonique, un Accord par-

ſait majeur par le principe de la réſonnance, ces deux Accords ne diffèrent entr'eux que par la Diſſonnance, qui de la Tonique paſſant à la Dominante eſt la Sixte ajoutée, & de la Dominante repaſſant à la Tonique eſt la Septieme. Or ces deux Accords ainſi diſtingués par la Diſſonnance qui convient à chacun, forment, par les Sons qui les compoſent rangés en ordre, préciſément l'Octave ou Échelle Diatonique que nous appellons Gamme, laquelle détermine le Ton.

Cette même Gamme de la Tonique, forme, altérée ſeulement par un Dieſe, la Gamme du Ton de la Dominante; ce qui montre la grande analogie de ces deux Tons, & donne la facilité de paſſer de l'un à l'autre au moyen d'une ſeule altération. Le Ton de la Dominante eſt donc le premier qui ſe préſente après celui de la Tonique dans l'ordre des *Modulations*.

La même ſimplicité de rapport que nous trouvons entre une Tonique & ſa Dominante, ſe trouve auſſi entre la même Tonique & ſa ſous-Dominante; car la Quinte que la Dominante fait à l'aigu avec cette Tonique, la ſous-Dominante la fait au grave: mais cette ſous-Dominante n'eſt Quinte de la Tonique que par renverſement; elle eſt directement Quarte en plaçant cette Tonique au grave, comme elle doit être; ce qui établit la gradation des rapports: car en ce ſens la Quarte, dont le rapport eſt de 3 à 4, ſuit immédiatement la Quinte, dont le rapport eſt de 2 à 3. Que ſi cette ſous-Dominante n'entre pas de même dans l'Accord de la Tonique, en revanche la Tonique entre dans le ſien. Car ſoit *ut mi ſol* l'Accord de la Tonique, celui de la ſous-Dominante ſera *fa la ut*; ainſi c'eſt l'*ut* qui fait ici liaiſon, & les deux autres Sons de ce nouvel Accord ſont préciſément les deux Diſſonnances des précédens. D'ailleurs, il ne faut pas altérer plus de Sons pour ce nouveau Ton que pour celui de la Dominante; ce ſont dans l'une & dans l'autre toutes les mêmes Cordes du Ton principal, à un près. Donnez un Bémol à la Note ſenſible *ſi*, & toutes les Notes du Ton d'*ut* ſerviront à celui de *fa*. Le Ton de la ſous-Dominante n'eſt donc gueres moins analogue au Ton principal que celui de la Dominante.

On doit remarquer encore qu'après s'être ſervi de la premiere *Modulation* pour paſſer d'un Ton principal *ut* à celui de ſa Dominante

ſol, on eſt obligé d'employer la Seconde pour revenir au Ton principal : car ſi *ſol* eſt Dominante du Ton d'*ut*, *ut* eſt ſous-Dominante du Ton de *ſol* ; ainſi l'une de ces *Modulations* n'eſt pas moins néceſſaire que l'autre.

Le troiſième Son qui entre dans l'Accord de la Tonique eſt celui de ſa Tierce ou Médiante, & c'eſt auſſi le plus ſimple des rapports après les deux précédens $\frac{2}{3}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{5}$. Voilà donc une nouvelle *Modulation* qui ſe préſente & d'autant plus analogue que deux des Sons de la Tonique principale entrent auſſi dans l'Accord mineur de ſa Médiante ; car le premier Accord étant *ut mi ſol*, celui-ci ſera *mi ſol ſi*, où l'on voit que *mi* & *ſol* ſont communs.

Mais ce qui éloigne un peu cette *Modulation*, c'eſt la quantité de Sons qu'il y faut altérer, même pour le Mode mineur, qui convient le mieux à ce *mi*. J'ai donné ci-devant la formule de l'Échelle pour les deux Modes : or appliquant cette formule à *mi* Mode mineur, on n'y trouve à la vérité que le quatrième Son *fa* altéré par un Dièſe en deſcendant ; mais, en montant, on en trouve encore deux autres ; ſavoir, la principale Tonique *ut*, & ſa ſeconde Note *re* qui devient ici Note ſenſible : il eſt certain que l'altération de tant de Sons, & ſurtout de la Tonique, éloigne le Mode & affoiblit l'analogie.

Si l'on renverſe la Tierce comme on a renverſé la Quinte, & qu'on prenne cette Tierce au deſſous de la Tonique ſur la ſixième Note *la*, qu'on devroit appeller auſſi ſous-Médiante ou Médiante en deſſous, on formera ſur ce *la* une *Modulation* plus analogue au Ton principal que n'étoit celle de *mi* ; car l'Accord parfait de cette ſous-Médiante étant *la ut mi*, on y retrouve, comme dans celui de la Médiante, deux des Sons qui entrent dans l'Accord de la Tonique ; ſavoir, *ut* & *mi* ; & de plus, l'Échelle de ce nouveau Ton étant compoſée, du moins en deſcendant, des mêmes Sons que celle du Ton principal, & n'ayant que deux Sons altérés en montant, c'eſt-à-dire, un de moins que l'Échelle de la Médiante, il s'en ſuit que la *Modulation* de la ſixième Note eſt préférable à celle de cette Médiante ; d'autant plus que la Tonique principale y fait une des Cordes eſſencielles du Mode ; ce qui eſt plus propre à rapprocher l'idée de la *Modulation*. Le *mi* peut venir enſuite.

Voilà donc quatre Cordes *mi fa sol la*, sur chacune desquelles on peut moduler en sortant du Ton majeur d'*ut*. Restent le *ré* & le *si*, les deux Harmoniques de la Dominante. Ce dernier, comme Note sensible, ne peut devenir Tonique par aucune bonne *Modulation*, du moins immédiatement : ce seroit appliquer brusquement au même Son des idées trop opposées & lui donner une Harmonie trop éloignée de la principale. Pour la seconde Note *ré*, on peut encore, à la faveur d'une marche consonnante de la Basse-fondamentale, y moduler en Tierce mineure, pourvu qu'on n'y reste qu'un instant, afin qu'on n'ait pas le tems d'oublier la *Modulation* de l'*ut* qui lui-même y est altéré ; autrement il faudroit, au lieu de revenir immédiatement en *ut*, passer par d'autres Tons intermédiaires, où il seroit dangereux de s'égarer.

En suivant les mêmes analogies, on modulera dans l'ordre suivant pour sortir d'un Ton mineur ; la Médiante premièrement, ensuite la Dominante, la sous Dominante & la sous-Médiante ou sixième Note. Le Mode de chacun de ces Tons accessoires est déterminé par sa Médiante prise dans l'Échelle du Ton principal. Par exemple, sortant d'un Ton majeur *ut* pour moduler sur sa Médiante, on fait mineur le Mode de cette Médiante, parce que la Dominante *sol* du Ton principal fait Tierce mineure sur cette Médiante *mi*. Au contraire, sortant d'un Ton mineur *la*, on module sur sa Médiante *ut* en Mode majeur ; parce que la Dominante *mi* du Ton d'où l'on sort fait Tierce majeure sur la Tonique de celui où l'on entre, &c.

Ces règles, renfermées dans une formule générale, sont, que les Modes de la Dominante & de la sous-Dominante soient semblables à celui de la Tonique, & que la Médiante & la sixième Note portent le Mode opposé. Il faut remarquer cependant qu'en vertu du droit qu'on a de passer du majeur au mineur, & réciproquement, dans un même Ton, on peut aussi changer l'ordre du Mode d'un Ton à l'autre ; mais en s'éloignant ainsi de la *Modulation* naturelle, il faut songer au retour : car c'est une règle générale que tout morceau de Musique doit finir dans le Ton par lequel il a commencé.

J'ai rassemblé dans deux exemples fort courts tous les Tons dans lesquels on peut passer immédiatement ; le premier, en sortant du Mode majeur, & l'autre, en sortant du Mode mineur. Chaque Note indique

une *Modulation*, & la valeur des Notes dans chaque exemple indique aussi la durée relative convenable à chacun de ces Modes selon son rapport avec le Ton principal. (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 6 & 7.)

Ces *Modulations* immédiates fournissent les moyens de passer par les mêmes règles dans des Tons plus éloignés, & de revenir ensuite au Ton principal qu'il ne faut jamais perdre de vue. Mais il ne suffit pas de connoître les routes qu'on doit suivre ; il faut savoir aussi comment y entrer. Voici le sommaire des préceptes qu'on peut donner en cette Partie.

Dans la Mélodie, il ne faut, pour annoncer la *Modulation* qu'on a choisie, que faire entendre les altérations qu'elle produit dans les Sons du Ton d'où l'on sort, pour les rendre propres au Ton où l'on entre. Est-on en *ut* majeur : il ne faut que sonner un *fa* Dièse pour annoncer le Ton de la Dominante, ou un *si* Bémol pour annoncer le Ton de la sous-Dominante. Parcourez ensuite les Cordes essencielles du Ton où vous entrez ; s'il est bien choisi, votre *Modulation* sera toujours bonne & régulière.

Dans l'Harmonie, il y a un peu plus de difficulté : car comme il faut que le changement de Ton se fasse en même tems dans toutes les Parties, on doit prendre garde à l'Harmonie & au Chant pour éviter de suivre à la fois deux différentes *Modulations*. Huyghens a fort bien remarqué que la proscription des deux Quintes consécutives a cette règle pour principe : en effet, on ne peut guères former entre deux Parties plusieurs Quintes justes de suite sans moduler en deux Tons différens.

Pour annoncer un Ton, plusieurs prétendent qu'il suffit de former l'Accord parfait de sa Tonique, & cela est indispensable pour donner le Mode ; mais il est certain que le Ton ne peut être bien déterminé que par l'Accord sensible ou dominant : il faut donc faire entendre cet Accord en commençant la nouvelle *Modulation*. La bonne règle seroit que la Septième ou Dissonnance mineure y fût toujours préparée, au moins la première fois qu'on la fait entendre ; mais cette règle n'est pas praticable dans toutes les *Modulations* permises, & pourvu que la Basse-fondamentale marche par Intervalles consonnans, qu'on observe la liaison harmonique, l'analogie du Mode, & qu'on évite les

fauſſes Relations, la *Modulation* eſt toujours bonne. Les Compoſiteurs donnent pour une autre regle de ne changer de Ton qu'après une Cadence parfaite; mais cette regle eſt inutile, & perſonne ne s'y aſſujettit.

Toutes les manières poſſibles de paſſer d'un Ton dans un autre ſe réduiſent à cinq pour le Mode majeur, & à quatre pour le Mode mineur; leſquelles on trouvera énoncées par une Baſſe-fondamentale pour chaque *Modulation* dans la *Planche* B. *Figure* 8. S'il y a quelqu'autre *Modulation* qui ne revienne à aucune de ces neuf, à moins que cette *Modulation* ne ſoit Enharmonique, elle eſt mauvaiſe infailliblement. (Voyez Enharmonique.)

MODULER. *v. n.* C'eſt compoſer ou préluder ſoit par écrit, ſoit ſur un Inſtrument, ſoit avec la Voix, en ſuivant les regles de la *Modulation*. (Voyez Modulation.)

MŒURS. *ſ. f.* Partie conſidérable de la Muſique des Grecs appellée par eux *Hermoſmenon*, laquelle conſiſtoit à connoître & choiſir le bienſéant en chaque Genre, & ne leur permettoit pas de donner à chaque ſentiment, à chaque objet, à chaque caractere toutes les formes dont il étoit ſuſceptible; mais les obligeoit de ſe borner à ce qui étoit convenable au ſujet, à l'occaſion, aux perſonnes, aux circonſtances. Les *Mœurs* conſiſtoient encore à tellement accorder & proportionner dans une Piece toutes les Parties de la Muſique, le Mode, le Tems, le Rhythme, la Mélodie, & même les changemens, qu'on ſentît dans le tout une certaine conformité qui n'y laiſſât point de diſparate, & le rendît parfaitement un. Cette ſeule Partie, dont l'idée n'eſt pas même connue dans notre Muſique, montre à quel point de perfection devoit être porté un Art où l'on avoit même réduit en regles ce qui eſt honnête, convenable & bienſéant.

MOINDRE. *adj.* (Voyez Minime.)

MOL. *adj.* Épithète que donnent Ariſtoxène & Ptolomée à une eſpèce du Genre Diatonique & à une eſpece du Genre Chromatique dont j'ai parlé au mot Genre.

Pour la Muſique moderne, le mot *Mol* n'y eſt employé que dans la compoſition du mot *Bemol* ou B. *mol*, par oppoſition au mot *Béquarre*, qui jadis s'appelloit auſſi B. *dur*.

Zarlin cependant appelle Diatonique *Mol* une espèce du Genre Diatonique dont j'ai parlé ci-devant. (Voyez DIATONIQUE.)

MONOCORDE. *s. m.* Instrument ayant une seule Corde qu'on divise à volonté par des Chevalets mobiles, lequel sert à trouver les rapports des Intervalles & toutes les divisions du Canon Harmonique. Comme la Partie des Instrumens n'entre point dans mon plan, je ne parlerai pas plus longtems de celui-ci.

MONODIE. *s. f.* Chant à voix seule, par opposition à ce que les Anciens appelloient *Chorodies*, ou Musiques exécutées par le Chœur.

MONOLOGUE. *s. m.* Scène d'Opera où l'Acteur est seul & ne parle qu'avec lui-même. C'est dans les *Monologues* que se déploient toutes les forces de la Musique ; le Musicien pouvant s'y livrer à toute l'ardeur de son génie, sans être gêné dans la longueur de ses morceaux par la présence d'un Interlocuteur. Ces Récitatifs obligés qui font un si grand effet dans les Opera Italiens n'ont lieu que dans les *Monologues*.

MONOTONIE. *s. f.* C'est, au propre, une Psalmodie ou un Chant qui marche toujours sur le même Ton ; mais ce mot ne s'emploie guères que dans le figuré.

MONTER. *v. n.* C'est faire succéder les Sons du bas en haut ; c'est-à-dire, du grave à l'aigu. Cela se présente à l'œil par notre manière de noter.

MOTIF. *s. m.* Ce mot francisé de l'Italien *motivo* n'est guère employé dans le sens Technique que par les Compositeurs. Il signifie l'idée primitive & principale sur laquelle le Compositeur détermine son sujet & arrange son dessein. C'est le *Motif* qui, pour ainsi dire, lui met la plume à la main pour jetter sur le papier telle chose & non pas telle autre. Dans ce sens le *Motif* principal doit être toujours présent à l'esprit du Compositeur, & il doit faire en sorte qu'il le soit aussi toujours à l'esprit des Auditeurs. On dit qu'un Auteur bat la campagne lorsqu'il perd son *Motif* de vue, & qu'il coud des Accords ou des Chants qu'aucun sens commun n'unit entr'eux.

Outre ce *Motif*, qui n'est que l'idée principale de la Pièce, il y a des *Motifs* particuliers, qui sont les idées déterminantes de la Modulation, des

des entrelacemens, des textures harmoniques, & ſur ces idées, que l'on preſſent dans l'exécution, l'on juge ſi l'Auteur a bien ſuivi les *Motifs*, ou s'il a pris le change, comme il arrive ſouvent à ceux qui procédent Note après Note, & qui manquent de ſavoir ou d'invention. C'eſt dans cette acception qu'on dit *Motif* de Fugue, *Motif* de Cadence, *Motif* de changement de Mode, &c.

MOTTET. *ſ. m.* Ce mot ſignifioit anciennement une compoſition fort recherchée, enrichie de toutes les beautés de l'Art; & cela ſur une période fort courte : d'où lui vient, ſelon quelques uns, le nom de *Mottet*, comme ſi ce n'étoit qu'un mot.

Aujourd'hui l'on donne le nom de *Mottet* à toute Piece de Muſique faite ſur des paroles Latines à l'uſage de l'Egliſe Romaine, comme Pſeaumes, Hymnes, Antiennes, Répons, *&c.* Et tout cela s'appelle, en général, Muſique Latine.

Les François réuſſiſſent mieux dans ce genre de Muſique que dans la Françoiſe, la langue étant moins défavorable; mais ils y recherchent trop de travail, & comme le leur a reproché l'Abbé du Bos, ils jouent trop ſur le mot. En général, la Muſique Latine n'a pas aſſez de gravité pour l'uſage auquel elle eſt deſtinée. On n'y doit point rechercher l'imitation comme dans la Muſique théâtrale : les Chants ſacrés ne doivent point repréſenter le tumulte des paſſions humaines, mais ſeulement la Majeſté de celui à qui ils s'adreſſent, & l'égalité d'ame de ceux qui les prononcent. Quoi que puiſſent dire les paroles, toute autre expreſſion dans le Chant eſt un contre-ſens. Il faut n'avoir, je ne dis pas aucune piété, mais je dis aucun goût, pour préférer dans les Egliſes la Muſique au Plain-Chant.

Les Muſiciens du treizième & du quatorzième ſiecle donnoient le nom de *Mottetus* à la Partie que nous nommons aujourd'hui *Haute-Contre*. Ce nom, & d'autres auſſi étranges, cauſent ſouvent bien de l'embarras à ceux qui s'appliquent à déchiffrer les anciens manuſcrits de Muſique, laquelle ne s'écrivoit pas en Partition comme à préſent.

MOUVEMENT. *ſ. m.* Degré de viteſſe ou de lenteur que donne à la Meſure le caractere de la Piece qu'on exécute. Chaque eſpece de Meſure a un *Mouvement* qui lui eſt le plus propre, & qu'on déſigne en

Italien par ces mots, *Tempo giusto*. Mais outre celui-là il y a cinq principales modifications de *Mouvement* qui, dans l'ordre du lent au vite, s'expriment par les mots *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Presto* ; & ces mots se rendent en François par les suivans, *Lent*, *Modéré*, *Gracieux*, *Gai*, *Vîte*. Il faut cependant observer que, le *Mouvement* ayant toujours beaucoup moins de précision dans la Musique Françoise, les mots qui le désignent y ont un sens beaucoup plus vague que dans la Musique Italienne.

Chacun de ces Degrés se subdivise & se modifie encore en d'autres, dans lesquels il faut distinguer ceux qui n'indiquent que le Degré de vitesse ou de lenteur, comme *Larghetto*, *Andantino*, *Allegretto*, *Prestissimo*, & ceux qui marquent, de plus, le caractère & l'expression de l'Air, comme *Agitato*, *Vivace*, *Gustoso*, *Conbrio*, &c. Les premiers peuvent être saisis & rendus par tous les Musiciens; mais il n'y a que ceux qui ont du sentiment & du goût qui sentent & rendent les autres.

Quoique généralement les *Mouvemens* lents conviennent aux passions tristes, & les *Mouvemens* animés aux passions gaies; il y a pourtant souvent des modifications par lesquelles une passion parle sur le ton d'une autre : il est vrai, toutefois, que la gaieté ne s'exprime guère avec lenteur; mais souvent les douleurs les plus vives ont le langage le plus emporté.

MOUVEMENT est encore la marche ou le progrès des Sons du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave : ainsi quand on dit qu'il faut, autant qu'on le peut, faire marcher la Basse & le Dessus par *Mouvemens contraires*, cela signifie que l'une des Parties doit monter, tandis que l'autre descend. *Mouvement semblable*, c'est quand les deux Parties marchent en même sens. Quelques-uns appellent *Mouvement oblique* celui où l'une des Parties reste en place, tandis que l'autre monte ou descend.

Le savant Jérôme Mei, à l'imitation d'Aristoxène, distingue généralement, dans la Voix humaine, deux sortes de *Mouvement*; savoir, celui de la Voix parlante, qu'il appelle *Mouvement continu*, & qui ne se fixe qu'au moment qu'on se tait, & celui de la Voix chantante qui

marche par Intervalles déterminés, & qu'il appelle *Mouvement diastématique* ou *Intervallatif*.

MUANCES. *s. f.* On appelle ainsi les diverses manières d'appliquer aux Notes les syllabes de la Gamme, selon les diverses positions des deux semi-Tons de l'Octave, & selon les différentes routes pour y arriver. Comme l'Arétin n'inventa que six de ces syllabes, & qu'il y a sept Notes à nommer dans une Octave, il falloit nécessairement répéter le nom de quelque Note; cela fit qu'on nomma toujours *mi fa* ou *fa la* les deux Notes entre lesquelles se trouvoit un des semi-Tons. Ces noms déterminoient en même tems ceux des Notes les plus voisines, soit en montant, soit en descendant. Or comme les deux semi-Tons sont sujets à changer de place dans la Modulation & qu'il y a dans la Musique une multitude de manières différentes de leur appliquer les six mêmes syllabes, ces manières s'appelloient *Muances*, parce que les mêmes Notes y changeoient incessamment de noms. (Voyez GAMME.)

Dans le siècle dernier on ajoûta en France la syllabe *si* aux six premières de la Gamme de l'Arétin. Par ce moyen la septième Note de l'Échelle se trouvant nommée, les *Muances* devinrent inutiles, & furent proscrites de la Musique Françoise; mais chez toutes les autres Nations, où, selon l'esprit du métier, les Musiciens prennent toujours leur vieille routine pour la perfection de l'Art, on n'a point adopté le *si*; & il y a apparence qu'en Italie, en Espagne, en Allemagne, en Angleterre, les *Muances* serviront longtems encore à la désolation des commençans.

MUANCES, dans la Musique ancienne. (Voyez MUTATIONS.)

MUSETTE. *s. f.* Sorte d'Air convenable à l'Instrument de ce nom, dont la Mesure est à deux ou trois Tems, le caractere naïf & doux, le mouvement un peu lent, portant une Basse pour l'ordinaire en Tenue ou Point d'Orgue, telle que la peut faire une *Musette*, & qu'on appelle à cause de cela Basse de *Musette*. Sur ces Airs on forme des Danses d'un caractere convenable, & qui portent aussi le nom de *Musettes*.

MUSICAL. *adj.* Appartenant à la Musique. (Voyez MUSIQUE.)

MUSICALEMENT. *adv.* D'une manière Muſicale, dans les règles de la Muſique. (Voyez MUSIQUE.)

MUSICIEN. *ſ. m.* Ce nom ſe donne également à celui qui compoſe la Muſique & à celui qui l'exécute. Le premier s'appelle auſſi *Compoſiteur.* Voyez ce mot.

Les anciens Muſiciens étoient des Poëtes, des Philoſophes, des Orateurs du premier ordre. Tels étoient Orphée, Terpandre, Stéſichore, &c. Auſſi Boëce ne veut-il pas honorer du nom de *Muſicien* celui qui pratique ſeulement la Muſique par le miniſtère ſervile des doigts & de la Voix; mais celui qui poſſede cette ſcience par le raiſonnement & la ſpéculation. Et il ſemble, de plus, que pour s'élever aux grandes expreſſions de la Muſique oratoire & imitative, il faudroit avoir fait une étude particulière des paſſions humaines & du langage de la Nature. Cependant les *Muſiciens* de nos jours, bornés, pour la plûpart, à la pratique des Notes & de quelques tours de Chant, ne ſeront guère offenſés, je penſe, quand on ne les tiendra pas pour de grands Philoſophes.

MUSIQUE. *ſ. f.* Art de combiner les Sons d'une manière agréable à l'oreille. Cet Art devient une ſcience & même très-profonde, quand on veut trouver les principes de ces combinaiſons & les raiſons des affections qu'elles nous cauſent. Ariſtide Quintilien définit la *Muſique*, l'Art du beau & de la décence dans les Voix & dans les Mouvemens. Il n'eſt pas étonnant qu'avec des définitions ſi vagues & ſi générales les Anciens aient donné une étendue prodigieuſe à l'Art qu'ils définiſſoient ainſi.

On ſuppoſe communément que le mot de *Muſique* vient de *Muſa*, parce qu'on croit que les Muſes ont inventé cet Art; mais Kircher, d'après Diodore, fait venir ce nom d'un mot Égyptien; prétendant que c'eſt en Égypte que la *Muſique* a commencé à ſe rétablir après le déluge, & qu'on en reçut la première idée du Son que rendoient les roſeaux qui croiſſent ſur les bords du Nil, quand le vent ſouffloit dans leurs tuyaux. Quoi qu'il en ſoit de l'étymologie du nom, l'origine de l'Art eſt certainement plus près de l'homme, & ſi la parole n'a pas commencé par du Chant, il eſt ſûr, au moins, qu'on chante partout où l'on parle.

La *Muſique* ſe diviſe naturellement en *Muſique théorique* ou *ſpéculative*, & en *Muſique pratique*.

La *Muſique* ſpéculative eſt, ſi l'on peut parler ainſi, la connoiſſance de la matiere muſicale; c'eſt-à-dire, des différens rapports du grave à l'aigu, du vîte au lent, de l'aigre au doux, du fort au foible, dont les Sons ſont ſuſceptibles; rapports qui, comprenant toutes les combinaiſons poſſibles de la Muſique & des Sons, ſemblent comprendre auſſi toutes les cauſes des impreſſions que peut faire leur ſucceſſion ſur l'oreille & ſur l'ame.

La *Muſique* pratique eſt l'Art d'appliquer & mettre en uſage les principes de la ſpéculative; c'eſt-à-dire, de conduire & diſpoſer les Sons par rapport à la conſonnance, à la durée, à la ſucceſſion, de telle ſorte que le tout produiſe ſur l'oreille l'effet qu'on s'eſt propoſé: c'eſt cet Art qu'on appelle *Compoſition*. (Voyez ce mot.) A l'égard de la production actuelle des Sons par les Voix ou par les Inſtrumens, qu'on appelle *Exécution*, c'eſt la partie purement méchanique & opérative, qui, ſuppoſant ſeulement la faculté d'entonner juſte les Intervalles, de marquer juſte les durées, de donner aux Sons le degré preſcrit dans le Ton, & la valeur preſcrite dans le Tems, ne demande en rigueur d'autre connoiſſance que celle des caractères de la *Muſique*, & l'habitude de les exprimer.

La *Muſique* ſpéculative ſe diviſe en deux parties; ſavoir, la connoiſſance du rapport des Sons ou de leurs Intervalles, & celle de leurs durées relatives; c'eſt-à-dire, de la Meſure & du Tems.

La première eſt proprement celle que les Anciens ont appellée *Muſique harmonique*. Elle enſeigne en quoi conſiſte la nature du Chant & marque ce qui eſt conſonnant, diſſonnant, agréable ou déplaiſant dans la Modulation. Elle fait connoitre, en un mot, les diverſes manières dont les Sons affectent l'oreille par leur tymbre, par leur force, par leurs Intervalles; ce qui s'applique également à leur Accord & à leur ſucceſſion.

La ſeconde a été appellée *Rhythmique*, parce qu'elle traite des Sons eu égard au Tems & à la quantité. Elle contient l'explication du *Rhythme*, du *Mètre*, des Meſures longues & courtes, vives & lentes,

des Tems & des diverſes parties dans leſquelles on les diviſe, pour y appliquer la ſucceſſion des Sons.

La *Muſique pratique* ſe diviſe auſſi en deux Parties, qui répondent aux deux précédentes.

Celle qui répond à la *Muſique harmonique*, & que les Anciens appelloient *Mélopée*, contient les règles pour combiner & varier les Intervalles conſonnans & diſſonnans d'une manière agréable & harmonieuſe. (Voyez Mélopée.)

La ſeconde, qui répond à la *Muſique Rhythmique*, & qu'ils appelloient *Rhythmopée*, contient les règles pour l'application des Tems, des Pieds, des Meſures; en un mot, pour la pratique du Rhythme. (Voyez Rhythme.)

Porphyre donne une autre diviſion de la *Muſique*, en tant qu'elle a pour objet le Mouvement muet ou ſonore, &, ſans la diſtinguer en ſpéculative & pratique, il y trouve les ſix Parties ſuivantes: la *Rhythmique*, pour les mouvemens de la Danſe; la *Métrique*, pour la Cadence & le nombre des Vers; l'*Organique*, pour la pratique des Inſtrumens; la *Poétique*, pour les Tons & l'Accent de la Poéſie; l'*Hypocritique*, pour les attitudes des Pantomimes; & l'*Harmonique*, pour le Chant.

La *Muſique* ſe diviſe aujourd'hui plus ſimplement en *Mélodie* & en *Harmonie*; car la Rhythmique n'eſt plus rien pour nous, & la Métrique eſt très-peu de choſe, attendu que nos Vers, dans le Chant, prennent preſque uniquement leur Meſure de la *Muſique*, & perdent le peu qu'ils en ont par eux-mêmes.

Par la Mélodie, on dirige la ſucceſſion des Sons de manière à produire des Chants agréables. (Voyez Mélodie, Chant, Modulation.)

L'Harmonie conſiſte à unir à chacun des Sons d'une ſucceſſion régulière deux ou pluſieurs autres Sons, qui frappant l'oreille en même tems, la flattent par leur concours. (Voyez Harmonie.)

On pourroit & l'on devroit peut-être encore diviſer la *Muſique* en *naturelle* & *imitative*. La première, bornée au ſeul phyſique des Sons & n'agiſſant que ſur le ſens, ne porte point ſes impreſſions juſqu'au

cœur, & ne peut donner que des ſenſations plus ou moins agréables. Telle eſt la Muſique des Chanſons, des Hymnes, des Cantiques, de tous les Chants qui ne ſont que des combinaiſons de Sons Mélodieux, & en général toute Muſique qui n'eſt qu'Harmonieuſe.

La ſeconde, par des inflexions vives accentuées, &, pour ainſi dire, parlantes, exprime toutes les paſſions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, ſoumet la Nature entiere à ſes ſavantes imitations, & porte ainſi juſqu'au cœur de l'homme des ſentimens propres à l'émouvoir. Cette Muſique vraiment lyrique & théâtrale étoit celle des anciens Poëmes, & c'eſt de nos jours celle qu'on s'efforce d'appliquer aux Drames qu'on exécute en Chant ſur nos Théâtres. Ce n'eſt que dans cette *Muſique*, & non dans l'Harmonique ou naturelle, qu'on doit chercher la raiſon des effets prodigieux qu'elle a produits autrefois. Tant qu'on cherchera des effets moraux dans le ſeul phyſique des Sons, on ne les y trouvera point & l'on raiſonnera ſans s'entendre.

Les anciens Écrivains different beaucoup entr'eux ſur la nature, l'objet, l'étendue & les parties de la *Muſique*. En général, ils donnoient à ce mot un ſens beaucoup plus étendu que celui qui lui reſte aujourd'hui. Non-ſeulement ſous le nom de *Muſique* ils comprenoient, comme on vient de le voir, la Danſe, le Geſte, la Poéſie, mais même la collection de toutes les ſciences. Hermès définit la *Muſique*, la connoiſſance de l'ordre de toutes choſes. C'étoit auſſi la doctrine de l'École de Pythagore & de celle de Platon, qui enſeignoient que tout dans l'Univers étoit *Muſique*. Selon Héſychius, les Athéniens donnoient à tous les Arts le nom de *Muſique*; & tout cela n'eſt plus étonnant depuis qu'un Muſicien moderne a trouvé dans la *Muſique* le principe de tous les rapports & le fondement de toutes les ſciences.

De-là toutes ces *Muſiques* ſublimes dont nous parlent les Philoſophes. *Muſique* divine, *Muſique* des hommes, *Muſique* céleſte, *Muſique* terreſtre, *Muſique* active, *Muſique* contemplative, *Muſique* énonciative, intellective, oratoire, *&c.*

C'eſt ſous ces vaſtes idées qu'il faut entendre pluſieurs paſſages des Anciens ſur la *Muſique*, qui ſeroient inintelligibles dans le ſens que nous donnons aujourd'hui à ce mot.

Il paroît que la *Musique* a été l'un des premiers Arts : on le trouve mêlé parmi les plus anciens monumens du Genre Humain. Il est très-vraisemblable aussi que la *Musique* Vocale a été trouvée avant l'Instrumentale, si même il y a jamais eu parmi les Anciens une *Musique* vraiment Instrumentale ; c'est à dire, faite uniquement pour les Instrumens. Non-seulement les hommes, avant d'avoir trouvé aucun Instrument, ont dû faire des observations sur les différens Tons de leur Voix ; mais ils ont dû apprendre de bonne heure par le concert naturel des oiseaux, à modifier leur Voix & leur gosier d'une manière agréable & mélodieuse. Après cela, les Instrumens à vent ont dû être les premiers inventés. Diodore & d'autres Auteurs en attribuent l'invention à l'observation du sifflement des vents dans les roseaux ou autres tuyaux des plantes. C'est aussi le sentiment de Lucrèce.

At liquidas avium voces imitarier ore
Antè fuit multò, quàm levia carmina cantu
Concelebrare homines possint, aureisque juvare ;
Et Zephyri cava per calamorum sibila primùm
Agresteis docuère cavas inflare cicutas.

A l'égard des autres sortes d'Instrumens, les Cordes sonores sont si communes que les hommes en ont dû observer de bonne heure les différens Tons ; ce qui a donné naissance aux Instrumens à Corde. (Voyez CORDE.)

Les Instrumens qu'on bat pour en tirer du Son, comme les Tambours & les Tymbales, doivent leur origine au bruit sourd que rendent les corps creux quand on les frappe.

Il est difficile de sortir de ces généralités pour constater quelque fait sur l'invention de la *Musique* réduite en Art. Sans remonter au-delà du déluge, plusieurs Anciens attribuent cette invention à Mercure, aussi bien que celle de la Lyre. D'autres veulent que les Grecs en soient redevables à Cadmus, qui, en se sauvant de la Cour du Roi de Phénicie, amena en Grèce la Musicienne Hermione ou Harmonie ;

Harmonie; d'où il s'en suivroit que cet Art étoit connu en Phénicie avant Cadmus. Dans un endroit du Dialogue de Plutarque sur la *Musique*, Lysias dit que c'est Amphion qui l'a inventée; dans un autre, Sotérique dit que c'est Apollon; dans un autre encore, il semble en faire honneur à Olympe: on ne s'accorde guères sur tout cela, & c'est ce qui n'importe pas beaucoup, non plus. A ces premiers inventeurs succédèrent Chiron, Démodocus, Hermès, Orphée, qui, selon quelques-uns, inventa la Lyre. Après ceux-là vint Phœmius, puis Terpandre, contemporain de Lycurgue, & qui donna des règles à la *Musique*. Quelques personnes lui attribuent l'invention des premiers Modes. Enfin l'on ajoûte Thalès, & Thamiris qu'on dit avoir été l'inventeur de la *Musique* instrumentale.

Ces grands Musiciens vivoient la plûpart avant Homère. D'autres plus modernes sont Lasus d'Hermione, Melnippides, Philoxène, Timothée, Phrynnis, Epigonius, Lysandre, Simmicus & Diodore, qui tous ont considérablement perfectionné la *Musique*.

Lasus est, à ce qu'on prétend, le premier qui ait écrit sur cet Art, du tems de Darius Hystaspes. Epigonius inventa l'Instrument de quarante Cordes qui portoit son nom. Simmicus inventa aussi un Instrument de trente-cinq Cordes, appellé *Simmicium*.

Diodore perfectionna la flûte & y ajoûta de nouveaux trous, & Timothée la Lyre, en y ajoûtant une nouvelle Corde; ce qui le fit mettre à l'amende par les Lacédémoniens.

Comme les anciens Auteurs s'expliquent fort obscurément sur les inventeurs des Instrumens de *Musique*, ils sont aussi fort obscurs sur les Instrumens mêmes. A peine en connoissons-nous autre chose que les noms. (Voyez INSTRUMENT.)

La *Musique* étoit dans la plus grande estime chez divers Peuples de l'Antiquité, & principalement chez les Grecs, & cette estime étoit proportionnée à la puissance & aux effets surprenans qu'ils attribuoient à cet Art. Leurs Auteurs ne croient pas nous en donner une trop grande idée, en nous disant qu'elle étoit en usage dans le Ciel, & qu'elle faisoit l'amusement principal des Dieux & des ames des Bienheureux. Platon ne craint pas de dire qu'on ne peut faire de changement dans la *Musique* qui n'en soit un dans la constitution de l'État, & il prétend

qu'on peut aſſigner les Sons capables de faire naître la baſſeſſe de l'ame, l'inſolence, & les vertus contraires. Ariſtote, qui ſemble n'avoir écrit ſa politique que pour oppoſer ſes ſentimens à ceux de Platon, eſt pourtant d'accord avec lui touchant la puiſſance de la *Muſique* ſur les mœurs. Le judicieux Polybe nous dit que la *Muſique* étoit néceſſaire pour adoucir les mœurs des Arcades qui habitoient un pays où l'air eſt triſte & froid; que ceux de Cynete, qui négligèrent la *Muſique*, ſurpaſſèrent en cruauté tous les Grecs, & qu'il n'y a point de Ville où l'on ait tant vû de crimes. Athénée nous aſſure qu'autrefois toutes les loix divines & humaines, les exhortations à la vertu, la connoiſſance de ce qui concernoit les Dieux & les Héros, les vies & les actions des hommes illuſtres étoient écrites en vers & chantées publiquement par des Chœurs au ſon des Inſtrumens, & nous voyons, par nos Livres ſacrés, que tels étoient, dès les premiers tems, les uſages des Iſraélites. On n'avoit point trouvé de moyen plus efficace pour graver dans l'eſprit des hommes les principes de la Morale & l'amour de la vertu; ou plutôt tout cela n'étoit point l'effet d'un moyen prémédité, mais de la grandeur des ſentimens, & de l'élévation des idées qui cherchoient par des accens proportionnés à ſe faire un langage digne d'elles.

La *Muſique* faiſoit partie de l'étude des anciens Pythagoriciens. Ils s'en ſervoient pour exciter le cœur à des actions louables, & pour s'enflammer de l'amour de la vertu. Selon ces Philoſophes, notre ame n'étoit, pour ainſi dire, formée que d'Harmonie, & ils croyoient rétablir, par le moyen de l'Harmonie ſenſuelle, l'Harmonie intellectuelle & primitive des facultés de l'ame; c'eſt-à-dire, celle qui, ſelon eux, exiſtoit en elle avant qu'elle animât nos corps, & lorſqu'elle habitoit les Cieux.

La *Muſique* eſt déchue aujourdhui de ce degré de puiſſance & de majeſté au point de nous faire douter de la vérité des merveilles qu'elle opéroit autrefois, quoiqu'atteſtées par les plus judicieux Hiſtoriens & par les plus graves Philoſophes de l'Antiquité. Cependant on retrouve dans l'Hiſtoire moderne quelques faits ſemblables. Si Timothée excitoit les fureurs d'Alexandre par le Mode Phrygien & les calmoit par le Mode Lydien, une *Muſique* plus moderne renchériſſoit encore en

excitant, dit-on, dans Eric, Roi de Dannemarck, une telle fureur qu'il tuoit ses meilleurs domestiques. Sans doute, ces malheureux étoient moins sensibles que leur Prince à la *Musique*; autrement il eut pu courir la moitié du danger. D'Aubigny rapporte une autre histoire toute pareille à celle de Timothée. Il dit que sous Henri III, le Musicien Claudin jouant aux noces du Duc de Joyeuse sur le Mode Phrygien, anima, non le Roi, mais un Courtisan qui s'oublia jusqu'à mettre la main aux armes en présence de son Souverain; mais le Musicien se hâta de le calmer en prenant le Mode Hypo-Phrygien. Cela est dit avec autant d'assurance que si le Musicien Claudin avoit pû savoir exactement en quoi consistoient le Mode Phrygien & le Mode Hypo-Phrygien.

Si notre *Musique* a peu de pouvoir sur les affections de l'ame, en revanche elle est capable d'agir physiquement sur les corps, témoin l'histoire de la Tarentule, trop connue pour en parler ici; témoin ce Chevalier Gascon dont parle Boyle, lequel, au son d'une Cornemuse, ne pouvoit retenir son urine; à quoi il faut ajouter ce que raconte le même Auteur de ces femmes qui fondoient en larmes lorsqu'elles entendoient un certain Ton dont le reste des Auditeurs n'étoit point affecté: & je connois à Paris une femme de condition, laquelle ne peut écouter quelque *Musique* que ce soit sans être saisie d'un rire involontaire & convulsif. On lit aussi dans l'Histoire de l'Académie des Sciences de Paris qu'un Musicien fut guéri d'une violente fièvre par un Concert qu'on fit dans sa chambre.

Les Sons agissent même sur les corps inanimés, comme on le voit par le frémissement & la resonnance d'un corps sonore au son d'un autre avec lequel il est accordé dans certain rapport. Morhoff fait mention d'un certain Petter Hollandois, qui brisoit un verre au son de sa voix. Kircher parle d'une grande pierre qui frémissoit au son d'un certain tuyau d'Orgue. Le P. Mersenne parle aussi d'une sorte de carreau que le Jeu d'Orgue ébranloit comme auroit pû faire un tremblement de terre. Boyle ajoûte que les stalles tremblent souvent au son des Orgues; qu'il les a senti frémir sous sa main au son de l'Orgue ou de la voix, & qu'on l'a assûré que celles qui étoient bien faites trembloient toutes à quelque Ton déterminé. Tout le monde a

ouï parler du fameux pilier d'une Église de Reims qui s'ébranle sensiblement au son d'une certaine cloche, tandis que les autres piliers restent immobiles; mais ce qui ravit au son l'honneur du merveilleux, est que ce même pilier s'ébranle également quand on a ôté le batail de la cloche.

Tous ces exemples, dont la plûpart appartiennent plus au son qu'à la *Musique*, & dont la Physique peut donner quelque explication, ne nous rendent point plus intelligibles ni plus croyables les effets merveilleux & presque divins que les Anciens attribuent à la *Musique*. Plusieurs Auteurs se sont tourmentés pour tâcher d'en rendre raison. Wallis les attribue en partie à la nouveauté de l'Art, & les rejette en partie sur l'exagération des Auteurs. D'autres en font honneur seulement à la Poësie. D'autres supposent que les Grecs, plus sensibles que nous par la constitution de leur climat ou par leur manière de vivre, pouvoient être émus de choses qui ne nous auroient nullement touchés. M. Burette, même en adoptant tous ces faits, prétend qu'ils ne prouvent point la perfection de la *Musique* qui les a produits : il n'y voit rien que de mauvais racleurs de Village n'aient pû faire, selon lui, tout aussi bien que les premiers Musiciens du monde.

La plûpart de ces sentimens sont fondés sur la persuasion où nous sommes de l'excellence de notre *Musique*, & sur le mépris que nous avons pour celle des Anciens. Mais ce mépris est-il lui-même aussi bien fondé que nous le prétendons ? C'est ce qui a été examiné bien des fois, & qui, vû l'obscurité de la matière & l'insuffisance des juges, auroit grand besoin de l'être mieux. De tous ceux qui se sont mêlés jusqu'ici de cet examen, Vossius, dans son Traité *de viribus cantûs & rhythmi*, paroit être celui qui a le mieux discuté la question & le plus approché de la vérité. J'ai jetté là-dessus quelques idées dans un autre écrit non public encore, où mes idées seront mieux placées que dans cet ouvrage, qui n'est pas fait pour arrêter le Lecteur à discuter mes opinions.

On a beaucoup souhaité de voir quelques fragmens de *Musique* ancienne. Le P Kircher & M. Burette ont travaillé là-dessus à contenter la curiosité du Public. Pour le mettre plus à portée de profiter de leurs soins, j'ai transcrit dans la Planche C deux morceaux

de *Musique* Grecque, traduits en Note moderne par ces Auteurs. Mais qui osera juger de l'ancienne *Musique* sur de tels échantillons? Je les suppose fideles. Je veux même que ceux qui voudroient en juger connoissent suffisamment le génie & l'accent de la langue Grecque: qu'ils réfléchissent qu'un Italien est juge incompétent d'un Air françois, qu'un François n'entend rien du tout à la Mélodie Italienne; puis qu'il compare les tems & les lieux, & qu'il prononce s'il l'ose.

Pour mettre le Lecteur à portée de juger des divers Accens musicaux des Peuples, j'ai transcrit aussi dans la Planche un Air Chinois tiré du P. du Halde, un Air Persan tiré du Chevalier Chardin, & deux Chansons des Sauvages de l'Amérique tirées du P. Mersenne. On trouvera dans tous ces morceaux une conformité de Modulation avec notre Musique, qui pourra faire admirer aux uns la bonté & l'universalité de nos règles, & peut-être rendre suspecte à d'autres l'intelligence ou la fidélité de ceux qui nous ont transmis ces Airs.

J'ai ajoûté dans la même Planche le célebre *Rans-des-Vaches*, cet Air si chéri des Suisses qu'il fut défendu sous peine de mort de le jouer dans leurs Troupes, parce qu'il faisoit fondre en larmes, déserter ou mourir ceux qui l'entendoient, tant il excitoit en eux l'ardent desir de revoir leur pays. On chercheroit en vain dans cet Air les accens énergiques capables de produire de si étonnans effets. Ces effets, qui n'ont aucun lieu sur les étrangers, ne viennent que de l'habitude, des souvenirs, de mille circonstances qui, retracées par cet Air à ceux qui l'entendent, & leur rappellant leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse, & toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amere d'avoir perdu tout cela. La *Musique* alors n'agit point précisément comme *Musique*, mais comme signe mémoratif. Cet Air, quoique toujours le même, ne produit plus aujourd'hui les mêmes effets qu'il produisoit ci-devant sur les Suisses; parce qu'ayant perdu le goût de leur premiere simplicité, ils ne la regrettent plus quand on la leur rappelle. Tant il est vrai que ce n'est pas dans leur action physique qu'il faut chercher les plus grands effets des Sons sur le cœur humain.

La maniere dont les Anciens notoient leur *Musique* étoit établie sur un fondement très-simple, qui étoit le rapport des chiffres; c'est-à-dire, par les lettres de leur Alphabet: mais au lieu de se borner, sur cette

idée, à un petit nombre de caractères faciles à retenir, ils se perdirent dans des multitudes de signes différens dont ils embrouillèrent gratuitement leur *Musique*; en sorte qu'ils avoient autant de manières de noter que de Genres & de Modes. Boèce prit dans l'alphabet Latin des caractères correspondans à ceux des Grecs. Le Pape Grégoire perfectionna sa méthode. En 1024, Gui d'Arezzo, Bénédictin, introduisit l'usage des Portées; (voyez PORTÉE.) sur les Lignes desquelles il marqua les Notes en forme de points; (voyez NOTES.) désignant par leur position, l'élevation ou l'abaissement de la voix. Kircher, cependant, prétend que cette invention est antérieure à Gui; & en effet, je n'ai pas vû dans les écrits de ce Moine qu'il se l'attribue : mais il inventa la Gamme, & appliqua aux Notes de son Hexacorde les noms tirés de l'Hymne de Saint Jean-Baptiste, qu'elles conservent encore aujourd'hui. (Voyez *Pl. G. Fig.* 2.) Enfin cet homme né pour la *Musique* inventa différens Instrumens appellés *Polyplectra*, tels que le Clavecin, l'Épinette, la Vielle, *&c.* (Voyez GAMME.)

Les caractères de la *Musique* ont, selon l'opinion commune, reçu leur dernière augmentation considérable en 1330; tems où l'on dit que Jean de Muris, appellé mal-à-propos par quelques-uns *Jean de Meurs* ou *de Muriâ*, Docteur de Paris, quoique Gesner le fasse Anglois, inventa les différentes figures des Notes qui désignent la durée ou la quantité, & que nous appellons aujourd'hui Rondes, Blanches, Noires, *&c.* Mais ce sentiment, bien que très-commun, me paroît peu fondé, à en juger par son Traité de *Musique*, intitulé : *Speculum Musicæ*, que j'ai eu le courage de lire presque entier, pour y constater l'invention que l'on attribue à cet Auteur. Au reste ce grand Musicien a eu, comme le Roi des Poëtes, l'honneur d'être réclamé par divers Peuples; car les Italiens le prétendent aussi de leur Nation, trompés apparemment par une fraude ou une erreur de Bontempi qui le dit *Perugino* au lieu de *Parigino*.

Lasus est, ou paroît être, comme il est dit ci-dessus, le premier qui ait écrit sur la *Musique*: mais son ouvrage est perdu, aussi-bien que plusieurs autres livres des Grecs & des Romains sur la même matière. Aristoxène, disciple d'Aristote & chef de secte en *Musique*, est le plus ancien Auteur qui nous reste sur cette science. Après lui vient Euclide

d'Alexandrie. Aristide Quintilien écrivoit après Ciceron. Alypius vient ensuite ; puis Gaudentius, Nicomaque & Bacchius.

Marc Meibomius nous a donné une belle édition de ces sept Auteurs Grecs avec la traduction Latine & des Notes.

Plutarque a écrit un Dialogue sur la *Musique*. Ptolomée, célèbre Mathématicien, écrivit en Grec les principes de l'Harmonie vers le tems de l'Empereur Antonin. Cet Auteur garde un milieu entre les Pythagoriciens & les Aristoxéniens. Longtems après, Manuel Bryennius écrivit aussi sur le même sujet.

Parmi les Latins, Boëce a écrit du tems de Théodoric ; & non loin du même tems, Martianus, Cassiodore & Saint Augustin.

Les Modernes sont en grand nombre. Les plus connus sont, Zarlin, Salinas, Valgulio, Galilée, Mei, Doni, Kircher, Mersenne, Parran, Perrault, Wallis, Descartes, Holder, Mengoli, Malcolm, Burette, Vallotti ; enfin M. Tartini, dont le livre est plein de profondeur, de génie, de longueurs & d'obscurité ; & M. Rameau, dont les écrits ont ceci de singulier, qu'ils ont fait une grande fortune sans avoir été lus de personne. Cette lecture est d'ailleurs devenue absolument superflue depuis que M. d'Alembert a pris la peine d'expliquer au Public le systême de la Basse-fondamentale, la seule chose utile & intelligible qu'on trouve dans les écrits de ce Musicien.

MUTATIONS ou MUANCES. Μεταβολαι. On appelloit ainsi, dans la *Musique* ancienne, généralement tous les passages d'un ordre ou d'un sujet de Chant à un autre. Aristoxène définit la *Mutation* une espèce de passion dans l'ordre de la Mélodie ; Bacchius, un changement de sujet, ou la transposition du semblable dans un lieu dissemblable ; Aristide Quintilien, une variation dans le systême proposé, & dans le caractère de la voix ; Martianus Cappella, une transition de la voix dans un autre ordre de Sons.

Toutes ces définitions, obscures & trop générales, ont besoin d'être éclaircies par les divisions ; mais les Auteurs ne s'accordent pas mieux sur ces divisions que sur la définition même. Cependant on recueille à-peu-près que toutes ces *Mutations* pouvoient se réduire à cinq espèces principales. 1°. *Mutation* dans le Genre, lorsque le Chant passoit, par exemple, du Diatonique au Chromatique ou à l'Enharmonique, & réci-

proquement. 2°. Dans le système, lorsque la Modulation unissoit deux Tétracordes disjoints ou en séparoit deux conjoints; ce qui revient au passage du Béquarre au Bémol, & réciproquement. 3°. Dans le Mode, quand on passoit, par exemple, du Dorien au Phrygien ou au Lydien, & réciproquement, &c. 4°. Dans le Rhythme, quand on passoit du vite au lent, ou d'une Mesure à une autre. 5°. Enfin dans la Mélopée, lorsqu'on interrompoit un Chant grave, sérieux, magnifique, par un Chant enjoué, gai, impétueux, &c.



N.

NATUREL. *adj.* Ce mot en Musique a plusieurs sens 1°. Musique *naturelle* est celle que forme la voix humaine par opposition à la Musique artificielle qui s'exécute avec des Instrumens. 2°. On dit qu'un Chant est *Naturel*, quand il est aisé, doux, gracieux, facile : qu'une Harmonie est *Naturelle*, quand elle a peu de renversemens, de Dissonnances ; qu'elle est produite par les Cordes essencielles & *Naturelles* du Mode. 3°. *Naturel* se dit encore de tout Chant qui n'est ni forcé ni baroque, qui ne va ni trop haut ni trop bas, ni trop vite ni trop lentement. 4°. Enfin la signification la plus commune de ce mot, & la seule dont l'Abbé Brossard n'a point parlé, s'applique aux Tons ou Modes dont les Sons se tirent de la Gamme ordinaire sans aucune altération : de sorte qu'un Mode *Naturel* est celui où l'on n'emploie ni Dièse ni Bémol. Dans le sens exact il n'y auroit qu'un seul Ton *Naturel*, qui seroit celui d'*ut* ou de *C* Tierce majeure ; mais on étend le nom de *Naturels* à tous les Tons dont les Cordes essencielles ne portant ni Dieses ni Bémols, permettent qu'on n'arme la Clef ni de l'un ni de l'autre : tels sont les Modes majeurs de *G* & de *F*, les Modes mineurs d'*A* & de *D*., *&c.* (Voyez CLEFS TRANSPOSÉES, MODES, TRANSPOSITIONS.)

Les Italiens notent toujours leur Récitatif au *Naturel*, les changemens de Tons y étant si fréquens & les Modulations si serrées que, de quelque maniere qu'on armât la Clef pour un Mode, on n'épargneroit ni Dieses ni Bémols pour les autres, & l'on se jetteroit, pour la suite de la Modulation, dans des confusions de signes très-embarrassantes, lorsque les Notes altérées à la Clef par un signe se trouveroient altérées par le signe contraire accidentellement. (Voyez RÉCITATIF.)

Solfier au *Naturel*, c'est solfier par les noms *naturels* des Sons de

la Gamme ordinaire, ſans égard au Ton où l'on eſt. (Voyez SOLFIER.)

NETE. *ſ. f.* C'étoit dans la Muſique Grecque la quatrième Corde ou la plus aiguë de chacun des trois Tétracordes qui ſuivoient les deux premiers du grave à l'aigu.

Quand le troiſième Tétracorde étoit conjoint avec le ſecond, c'étoit le Tétracorde Synneménon, & ſa *Nete* s'appelloit *Nete-Synneménon.*

Ce troiſième Tétracorde portoit le nom de Diézeugménon quand il étoit disjoint ou ſéparé du ſecond par l'Intervalle d'un *Ton*, & ſa *Nete* s'appelloit *Nete-Diezeugménon.*

Enfin le quatrième Tétracorde portant toujours le nom d'Hyperboléon, ſa *Nete* s'appelloit auſſi toujours *Nete-Hyperboléon.*

A l'égard des deux premiers Tétracordes, comme ils étoient toujours conjoints, ils n'avoient point de *Nete* ni l'un ni l'autre : la quatrième Corde du premier étant toujours la première du ſecond, s'appelloit Hypate-Méſon, & la quatrième Corde du ſecond formant le milieu du ſyſtème, s'appelloit Mèſe.

Nete, dit Boèce, *quaſi neate, id eſt, inferior ;* car les Anciens dans leurs Diagrammes mettoient en haut les Sons graves, & en bas les Sons aigus.

NÉTOÏDES. Sons aigus. (Voyez LEPSIS.)

NEUME. *ſ. f.* Terme de Plain-Chant. La *Neume* eſt une eſpèce de courte récapitulation du Chant d'un Mode, laquelle ſe fait à la fin d'une Antienne par une ſimple variété de Sons & ſans y joindre aucunes paroles. Les Catholiques autoriſent ce ſingulier uſage ſur un paſſage de Saint Auguſtin, qui dit, que ne pouvant trouver des paroles dignes de plaire à Dieu, l'on fait bien de lui adreſſer des Chants confus de jubilation. » Car à qui convient une telle jubilation » ſans paroles, ſi ce n'eſt à l'Etre ineffable ? & comment célébrer cet » Etre ineffable, lorſqu'on ne peut ni ſe taire, ni rien trouver dans » ſes tranſports qui les exprime, ſi ce n'eſt des Sons inarticulés « ?

NEUVIÉME. *f. f.* Octave de la Seconde. Cet Intervalle porte le nom de *Neuvième*, parce qu'il faut former neuf Sons conſécutifs pour arriver Diatoniquement d'un de ſes deux termes à l'autre. La *Neuvième* eſt majeure ou mineure, comme la Seconde dont elle eſt la Réplique. (Voyez SECONDE.)

Il y a un Accord par ſuppoſition qui s'appelle Accord de *Neuvième*, pour le diſtinguer de l'Accord de Seconde, qui ſe prépare, s'accompagne & ſe ſauve différemment. L'Accord de *Neuvième* eſt formé par un Son mis à la Baſſe, une Tierce au-deſſous de l'Accord de ſeptième; ce qui fait que la ſeptième elle-même fait *Neuvième* ſur ce nouveau Son. La *Neuvième* s'accompagne, par conſéquent, de Tierce, de Quinte, & quelquefois de ſeptième. La quatrième Note du Ton eſt généralement celle ſur laquelle cet Accord convient le mieux; mais on la peut placer partout dans des entrelacemens Harmoniques. La Baſſe doit toujours arriver en montant à la Note qui porte *Neuvième*; la Partie qui fait la *Neuvième* doit ſyncoper, & ſauve cette *Neuvième* comme une Septième en deſcendant Diatoniquement d'un Degré ſur l'Octave, ſi la Baſſe reſte en place, ou ſur la Tierce, ſi la Baſſe deſcend de Tierce. (Voyez ACCORD, SUPPOSITION, SYNCOPE.)

En Mode mineur l'Accord ſenſible ſur la Médiante perd le nom d'Accord de *Neuvième* & prend celui de Quinte ſuperflue. (Voyez QUINTE SUPERFLUE.)

NIGLARIEN. *adj.* Nom d'un Nome ou Chant d'une Mélodie efféminée & molle, comme Ariſtophane le reproche à Philoxène ſon Auteur.

NOELS. Sortes d'Airs deſtinés à certains Cantiques que le peuple chante aux Fêtes de Noël. Les Airs des *Noels* doivent avoir un caractère champetre & paſtoral convenable à la ſimplicité des paroles, & à celle des Bergers qu'on ſuppoſe les avoir chantés en allant rendre hommage à l'Enfant Jéſus dans la Crèche.

NŒUDS. On appelle *Nœuds* les points fixes dans leſquels une Corde Sonore miſe en vibration ſe diviſe en aliquotes vibrantes, qui rendent

un autre Son que celui de la Corde entière. Par exemple, si de deux Cordes dont l'une sera triple de l'autre, on fait sonner la plus petite, la grande répondra, non par le Son qu'elle a comme Corde entière, mais par l'unisson de la plus petite; parce qu'alors cette grande Corde, au lieu de vibrer dans sa totalité, se divise, & ne vibre que par chacun de ses tiers. Les points immobiles qui sont les divisions & qui tiennent en quelque sorte lieu de Chevalets sont ce que M. Sauveur a nommé les *Nœuds*, & il a nommé *Ventres* les points milieux de chaque aliquote où la vibration est la plus grande & où la Corde s'écarte le plus de la ligne de repos.

Si, au lieu de faire sonner une autre Corde plus petite, on divise la grande au point d'une de ses aliquotes par un obstacle léger qui la gêne sans l'assujettir, le même cas arrivera encore en faisant sonner une des deux parties; car alors les deux résonneront à l'unisson de la petite, & l'on verra les mêmes *Nœuds* & les mêmes *Ventres* que ci-devant.

Si la petite partie n'est pas aliquote immédiate de la grande, mais qu'elles aient seulement une aliquote commune; alors elles se diviseront toutes deux selon cette aliquote commune, & l'on verra des *Nœuds* & des *Ventres*, même dans la petite partie.

Si les deux parties sont incommensurables, c'est-à-dire, qu'elles n'aient aucune aliquote commune; alors il n'y aura aucune résonnance, ou il n'y aura que celle de la petite partie, à moins qu'on ne frappe assez fort pour forcer l'obstacle, & faire résonner la Corde entière.

M. Sauveur trouva le moyen de montrer ces *Ventres* & ces *Nœuds* à l'Académie d'une manière très-sensible, en mettant sur la Corde des papiers de deux couleurs, l'une aux divisions des *Nœuds*, & l'autre au milieu des *Ventres*; car alors au Son de l'aliquote on voyoit toujours tomber les papiers des *Ventres* & ceux des *Nœuds* rester en place. (Voyez *Pl. M. fig.* 6.)

NOIRE. *s. f.* Note de Musique qui se fait ainsi ♩ ou ainsi ♩.

& qui vaut deux croches ou la moitié d'une Blanche. Dans nos anciennes Musiques on se servoit de plusieurs sortes de *Noires*; *Noire* à queue, *Noire* quarrée, *Noire* en lozange. Ces deux dernieres especes sont demeurées dans le Plain-Chant; mais dans la Musique on ne se sert plus que de la *Noire* à queue. (Voyez Valeur des Notes.)

NOME. *s. m.* Tout Chant déterminé par des règles qu'il n'étoit pas permis d'enfreindre, portoit chez les Grecs le nom de *Nome*.

Les *Nomes* empruntoient leur dénomination : 1°. ou de certains peuples; *Nome* Éolien, *Nome* Lydien : 2°. ou de la nature du Rhythme; *Nome* Orthien, *Nome* Dactylique, *Nome* Trochaïque : 3°. ou de leurs inventeurs; *Nome* Hiéracien, *Nome* Polymnestan : 4°. ou de leurs sujets; *Nome* Pythien, *Nome* Comique : 5°. ou enfin de leur Mode; *Nome* Hypatoïde ou grave, *Nome* Nétoïde ou aigu, &c.

Il y avoit des *Nomes* Bipartites qui se chantoient sur deux Modes; il y avoit même un *Nome* appellé Tripartite, duquel Sacadas ou Clonas fut l'inventeur & qui se chantoit sur trois Modes, savoir le Dorien, le Phrygien & le Lydien. (Voyez Chanson, Mode.)

NOMION. Sorte de Chanson d'amour chez les Grecs. (Voyez Chanson.)

NOMIQUE. *adj.* Le Mode *Nomique* ou le genre de style Musical qui portoit ce nom, étoit consacré, chez les Grecs, à Apollon Dieu des Vers & des Chansons, & l'on tâchoit d'en rendre les Chants brillans & dignes du Dieu auquel ils étoient consacrés. (Voyez Mode, Mélopée, Style.)

NOMS des Notes. (Voyez Solfier.)

NOTES. *s. f.* Signes ou caractères dont on se sert pour noter, c'est-à-dire, pour écrire la Musique.

Les Grecs se servoient des lettres de leur Alphabet pour noter leur Musique. Or comme ils avoient vingt-quatre lettres, & que leur plus grand systême, qui dans un même Mode n'étoit que de deux Octaves, n'excédoit pas le nombre de seize Sons, il sembleroit

que l'Alphabet devoit être plus que suffisant pour les exprimer; puisque leur Musique n'étant autre chose que leur Poésie notée, le Rhythme étoit suffisamment déterminé par le mètre, sans qu'il fût besoin pour cela de valeurs absolues & de signes propres à la Musique: car, bien que par surabondance ils eussent aussi des caractères pour marquer les divers pieds, il est certain que la Musique vocale n'en avoit aucun besoin, & la Musique instrumentale n'étant qu'une Musique vocale jouée par des Instrumens, n'en avoit pas besoin non plus, lorsque les paroles étoient écrites, ou que le Symphoniste les savoit par cœur.

Mais il faut remarquer, en premier lieu, que les deux mêmes Sons étant tantôt à l'extrémité & tantôt au milieu du troisième Tétracorde selon le lieu où se faisoit la disjonction, (voyez ce mot) on donnoit à chacun de ces Sons des noms & des signes qui marquoient ces diverses situations; secondement, que ces seize Sons n'étoient pas tous les mêmes dans les trois Genres, qu'il y en avoit de communs aux trois & de propres à chacun, & qu'il falloit, par conséquent, des *Notes* pour exprimer ces différences; troisièmement, que la Musique se notoit pour les Instrumens autrement que pour les Voix, comme nous avons encore aujourd'hui pour certains Instrumens à Cordes une Tablature qui ne ressemble en rien à celle de la Musique ordinaire; enfin que les Anciens ayant jusqu'à quinze Modes différens selon le dénombrement d'Alypius, (Voyez MODE) il fallut approprier des caractères à chaque Mode, comme on le voit dans les Tables du même Auteur. Toutes ces modifications exigeoient des multitudes de signes auxquels les vingt-quatre lettres étoient bien éloignées de suffire. De-là la nécessité d'employer les mêmes lettres pour plusieurs sortes de *Notes*; ce qui les obligea de donner à ces lettres différentes situations, de les accoupler, de les mutiler, de les allonger en divers sens. Par exemple, la lettre *Pi* écrite de toutes ces manières, Π, Ц, ⊏, Γ, ⊓, exprimoit cinq différentes *Notes*. En combinant toutes les modifications qu'exigeoient ces diverses circonstances, on trouve jusqu'à 1620 différentes *Notes*: nombre prodigieux, qui devoit rendre l'étude de

la Musique de la plus grande difficulté. Aussi l'étoit-elle selon Platon, qui veut que les jeunes gens se contentent de donner deux ou trois ans à la Musique, seulement pour en apprendre les rudimens. Cependant les Grecs n'avoient pas un si grand nombre de caractères, mais la même Note avoit quelquefois différentes significations selon les occasions : ainsi le même caractère qui marque la Proslambanomène du Mode Lydien, marque la Parhypate-Méson du Mode Hypo-Iastien, l'Hypate-Méson de l'Hypo-Phrygien, le Lychanos-Hypaton de l'Hypo-Lydien, la Parhypate-Hypaton de l'Iastien, & l'Hypate-Hypaton du Phrygien. Quelquefois aussi la *Note* change, quoique le Son reste le même ; comme, par exemple, la Proslambanomène de l'Hypo-Phrygien, laquelle a un même signe dans les Modes Hyper-Phrygien, Hyper-Dorien, Phrygien, Dorien, Hypo-Phrygien, & Hypo-Dorien, & un autre même signe dans les Modes Lydien & Hypo-Lydien.

On trouvera (*Pl. H. Fig.* 1.) la Table des *Notes* du Genre Diatonique dans le Mode Lydien, qui étoit le plus usité ; ces *Notes* ayant été préférées à celles des autres Modes par Bacchius, suffisent pour entendre tous les exemples qu'il donne dans son ouvrage ; & la Musique des Grecs n'étant plus en usage, cette Table suffit aussi pour désabuser le Public, qui croit leur manière de noter tellement perdue que cette Musique nous seroit maintenant impossible à déchiffrer. Nous la pourrions déchiffrer tout aussi exactement que les Grecs mêmes auroient pû faire : mais la phraser, l'accentuer, l'entendre, la juger ; voilà ce qui n'est plus possible à personne & qui ne le deviendra jamais. En toute Musique, ainsi qu'en toute Langue, déchiffrer & lire sont deux choses très-différentes.

Les Latins, qui, à l'imitation des Grecs, notèrent aussi la Musique avec les lettres de leur Alphabet, retranchèrent beaucoup de cette quantité de *Notes*, le Genre Enharmonique ayant tout-à-fait cessé d'être pratiqué, & plusieurs Modes n'étant plus en usage. Il paroît que Boece établit l'usage de quinze lettres seulement, & Grégoire Evêque de Rome, considérant que les rapports des Sons sont les mêmes dans chaque Octave, réduisit encore ces quinze *Notes* aux sept

premières lettres de l'Alphabet, que l'on répétoit en diverses formes d'une Octave à l'autre.

Enfin dans l'onzième siècle un Bénédictin d'Arezzo nommé Gui, substitua à ces lettres des points posés sur différentes lignes parallèles, à chacune desquelles une lettre servoit de Clef. Dans la suite on grossit ces points, on s'avisa d'en poser aussi dans les espaces compris entre ces lignes, & l'on multiplia, selon le besoin, ces lignes & ces espaces. (Voyez PORTÉE.) A l'égard des noms donnés aux *Notes* (voyez SOLFIER.)

Les *Notes* n'eurent, durant un certain tems, d'autre usage que de marquer les Degrés & les différences de l'Intonation. Elles étoient toutes, quant à la durée, d'égale valeur, & ne recevoient à cet égard d'autres différences que celles des syllabes longues & brèves sur lesquelles on les chantoit : c'est à-peu-près dans cet état qu'est demeuré le Plain-Chant des Catholiques jusqu'à ce jour; & la Musique des Pseaumes, chez les Protestans, est plus imparfaite encore; puisqu'on n'y distingue pas même dans l'usage, les Longues des Brèves ou les Rondes des Blanches, quoiqu'on y ait conservé ces deux figures.

Cette indistinction de figures dura, selon l'opinion commune, jusqu'en 1330, que Jean de Muris, Docteur & Chanoine de Paris, donna, à ce qu'on prétend, différentes figures aux *Notes*, pour marquer les rapports de durées qu'elles devoient avoir entr'elles : il inventa aussi certains signes de Mesure appellés Modes ou Prolations, pour déterminer, dans le cours d'un Chant, si le rapport des Longues aux Brèves seroit double ou triple, &c. Plusieurs de ces figures ne subsistent plus; on leur en a substitué d'autres en différens tems. (Voyez MESURE, TEMS, VALEUR DES NOTES.) Voyez aussi au mot *Musique*, ce que j'ai dit de cette opinion.

Pour lire la Musique écrite par nos *Notes*, & la rendre exactement, il y a huit choses à considérer : savoir; 1. La Clef & sa position. 2. Les Dièses ou Bémols qui peuvent l'accompagner. 3. Le lieu ou la position de chaque *Note*. 4. Son Intervalle, c'est-à-dire, son rapport à celle qui précède, ou à la Tonique, ou à quelque *Note* fixe

fixe dont on tire le Ton. 5. Sa figure, qui détermine sa valeur. 6. Le Tems où elle se trouve & la place qu'elle y occupe. 7. Le Dièse, Bémol ou Béquarre accidentel qui peut la précéder. 8. L'espece de la Mesure & le caractere du Mouvement. Et tout cela, sans compter ni la parole ou la syllabe à laquelle appartient chaque *Note*, ni l'Accent ou l'expression convenable au sentiment ou à la pensée. Une seule de ces huit observations omise peut faire détonner ou chanter hors de Mesure.

La Musique a eu le sort des Arts qui ne se perfectionnent que lentement. Les inventeurs des *Notes* n'ont songé qu'à l'état ou elle se trouvoit de leur tems, sans songer à celui où elle pouvoit parvenir, & dans la suite leurs signes se sont trouvés d'autant plus défectueux que l'Art s'est plus perfectionné. A mesure qu'on avançoit, on établissoit de nouvelles règles pour remédier aux inconvéniens présens; en multipliant les signes, on a multiplié les difficultés, & à force d'additions & de chevilles, on a tiré d'un principe assez simple un systême fort embrouillé & fort mal assorti.

On peut en réduire les défauts à trois principaux. Le premier est dans la multitude des signes & de leurs combinaisons, qui surchargent tellement l'esprit & la mémoire des commençans, que l'oreille est formée, & les organes ont acquis l'habitude & la facilité nécessaires, long-tems avant qu'on soit en état de chanter à Livre ouvert; d'où il suit que la difficulté est toute dans l'attention aux regles & nullement dans l'exécution du Chant. Le second est le peu d'évidence dans l'espèce des Intervalles, majeurs, mineurs, diminués, superflus, tous indistinctement confondus dans les mêmes positions: défaut d'une telle influence, que non seulement il est la principale cause de la lenteur du progrès des Ecoliers; mais encore qu'il n'est aucun Musicien formé, qui n'en soit incommodé dans l'exécution. Le troisieme est l'extrême diffusion des caractères & le trop grand volume qu'ils occupent; ce qui, joint à ces Lignes, à ces Portées si incommodes à tracer, devient une source d'embarras de plus d'une espece. Si le premier avantage des signes d'institution est d'être clairs, le second est d'etre concis,

quel jugement doit-on porter d'un ordre de ſignes à qui l'un & l'autre manquent ?

Les Muſiciens, il eſt vrai, ne voient point tout cela. L'uſage habitue à tout. La Muſique pour eux n'eſt pas la ſcience des *Sons*; c'eſt celle des Noires, des Blanches, des Croches, &c. Dès que ces figures ceſſeroient de frapper leurs yeux, ils ne croiroient plus voir de la Muſique. D'ailleurs, ce qu'ils ont appris difficilement, pourquoi le rendroient-ils facile aux autres ? Ce n'eſt donc pas le Muſicien qu'il faut conſulter ici ; mais l'homme qui ſait la Muſique & qui a réfléchi ſur cet Art.

Il n'y a pas deux avis dans cette dernière Claſſe ſur les défauts de notre *Note ;* mais ces défauts ſont plus aiſés à connoitre qu'à corriger. Pluſieurs ont tenté juſqu'à préſent cette correction ſans ſuccès. Le Public, ſans diſcuter beaucoup l'avantage des ſignes qu'on lui propoſe, s'en tient à ceux qu'il trouve établis, & préférera toujours une mauvaiſe manière de ſavoir à une meilleure d'apprendre.

Ainſi de ce qu'un nouveau ſyſtème eſt rebuté, cela ne prouve autre choſe, ſinon que l'Auteur eſt venu trop tard, & l'on peut toujours diſcuter & comparer les deux ſyſtèmes, ſans égard en ce point au jugement du Public.

Toutes les manières de *Noter* qui n'ont pas eu pour première loi l'évidence des Intervalles, ne me paroiſſent pas valoir la peine d'être relevées. Je ne m'arreterai donc point à celle de M. Sauveur qu'on peut voir dans les Mémoires de l'Académie des Sciences, année 1721, ni à celle de M. Demaux donnée quelques années après. Dans ces deux ſyſtèmes, les Intervalles étant exprimés par des ſignes tout-à-fait arbitraires, & ſans aucun vrai rapport à la choſe répréſentée, échappent aux yeux les plus attentifs & ne peuvent ſe placer que dans la mémoire ; car que font des têtes différemment figurées, & des queues différemment dirigées aux Intervalles qu'elles doivent exprimer ? De tels ſignes n'ont rien en eux qui doive les faire préférer à d'autres ; la netteté de la figure & le peu de place qu'elle occupe ſont des avantages qu'on peut trouver dans un ſyſtème tout différent ; le haſard

a pu donner les premiers ſignes, mais il faut un choix plus propre à la choſe dans ceux qu'on leur veut ſubſtituer. Ceux qu'on a propoſés en 1743 dans un petit ouvrage intitulé, *Diſſertation ſur la Muſique moderne*, ayant cet avantage, leur ſimplicité m'invite à en expoſer le ſyſtême abrégé dans cet article.

Les caractères de la Muſique ont un double objet; ſavoir, de repréſenter les Sons. 1°. ſelon leurs divers Intervalles du grave à l'aigu; ce qui conſtitue le Chant & l'Harmonie. 2°. Et ſelon leurs durées relatives du vite au lent; ce qui détermine le Tems & la Meſure.

Pour le premier point, de quelque manière que l'on retourne & combine la Muſique écrite & réguliere, on n'y trouvera jamais que des combinaiſons des ſept *Notes* de la Gamme portées à diverſes Octaves ou tranſpoſées ſur différens Degrés ſelon le Ton & le Mode qu'on aura choiſi. L'Auteur exprime ces ſept Sons par les ſept premiers chiffre; de ſorte que le chiffre 1 forme la *Note ut*, le 2 la *Note re*, le 3 la *Note mi*, &c. & il les traverſe d'une ligne horiſontale comme on voit dans la Planche F. *fig.* 1.

Il écrit au-deſſus de la Ligne les *Notes* qui, continuant de monter, ſe trouveroient dans l'Octave ſupérieure: ainſi l'*ut* qui ſuivroit immédiatement le *ſi* en montant d'un ſemi-Ton doit être au deſſus de la Ligne de cette maniere $\overline{7}\,^{1}$; & de meme, les *Notes* qui appartiennent à l'Octave aigue dont cet *ut* eſt le commencement, doivent toutes être au-deſſus de la même Ligne. Si l'on entroit dans une troiſième Octave à l'aigu, il ne faudroit qu'en traverſer les *Notes* par une ſeconde ligne accidentelle au-deſſous de la premiere. Voulez-vous, au contraire, deſcendre dans les Octaves inférieures à celle de la ligne principale? Ecrivez immédiatement au deſſous de cette ligne les *Notes* de l'Octave qui la ſuit en deſcendant: ſi vous deſcendez encore d'une Octave, ajoutez une ligne au-deſſous, comme vous en avez mis une au-deſſus pour monter, &c. Au moyen de trois lignes ſeulement vous pouvez parcourir l'étendue de cinq Octaves: ce qu'on ne ſauroit faire dans la Muſique ordinaire à moins de 18 lignes.

On peut même se passer de tirer aucune ligne. On place toutes les *Notes* horisontalement sur le même rang. Si l'on trouve une *Note* qui passe, en montant, le *si* de l'Octave où l'on est ; c'est-à-dire qui entre dans l'Octave supérieure, on met un point sur cette *Note*. Ce point suffit pour toutes les *Notes* suivantes qui demeurent sans interruption dans l'Octave où l'on est entré. Que si l'on redescend d'une Octave à l'autre, c'est l'affaire d'un autre point sous la *Note* par laquelle on y rentre, &c. On voit dans l'exemple suivant le progrès de deux Octaves tant en montant qu'en descendant, notées de cette manière.

1 2 3 4 5 6 7 $\dot{1}$ 2 3 4 5 6 7 $\dot{1}$ $\underset{\cdot}{7}$ 6 5 4 3 2 1 $\underset{\cdot}{7}$ 6 5 4 3 2 1.

La première manière de *Noter* avec des lignes convient pour les Musiques fort travaillées & fort difficiles, pour les grandes Partitions &c. La seconde avec des points est propre aux Musiques plus simples & aux petits Airs : mais rien n'empêche qu'on ne puisse à sa volonté l'employer à la place de l'autre, & l'Auteur s'en est servi pour transcrire la fameuse Ariette l'*Objet qui règne dans mon ame*, qu'on trouve *Notée* en Partition par les Chiffres de cet Auteur à la fin de son ouvrage.

Par cette méthode tous les Intervalles deviennent d'une évidence dont rien n'approche ; les Octaves portent toujours le même chiffre, les Intervalles simples se reconnoissent toujours dans leurs doubles ou composés : on reconnoit d'abord dans la dixième $\frac{3}{1}$ ou 1 $\dot{3}$ que c'est l'Octave de la Tierce majeure : les Intervalles majeurs ne peuvent jamais se confondre avec les mineurs ; 24 sera éternellement une Tierce mineure, 46 éternellement une Tierce majeure ; la position ne fait rien à cela.

Après avoir ainsi réduit toute l'étendue du Clavier sous un beaucoup moindre volume avec des signes beaucoup plus clairs, on passe aux transpositions.

Il n'y a que deux Modes dans notre Musique. Qu'est-ce que chan-

ter ou jouer en *re* majeur? C'est transporter l'Echelle ou la Gamme d'*ut* un Ton plus haut, & la placer sur *re* comme Tonique ou Fondamentale. Tous les rapports qui appartenoient à l'*ut* passent au *re* par cette transposition. C'est pour exprimer ce systeme de rapports haussé ou baissé, qu'il a tant fallu d'altérations de Dieses ou de Bémols à la Clef. L'Auteur du nouveau systeme supprime tout d'un coup tous ces embarras : le seul mot *re* mis en tete & à la marge, avertit que la pièce est en *re* majeur, & comme alors le *re* prend tous les rapports qu'avoit l'*ut*, il en prend aussi le signe & le nom ; il se marque avec le chiffre 1, & toute son Octave suit par les chiffres 2, 3, 4 &c. comme ci-devant. Le *re* de la marge lui sert de Clef ; c'est la touche *re* ou D du Clavier naturel : mais ce meme *re* devenu Tonique sous le nom d'*ut* devient aussi la Fondamentale du Mode.

Mais cette Fondamentale, qui est Tonique dans les Tons majeurs, n'est que Médiante dans les Tons mineurs ; la Tonique, qui prend le nom de *la*, se trouvant alors une Tierce mineure au-dessous de cette Fondamentale. Cette distinction se fait par une petite ligne horisontale qu'on tire sous la Clef. *Re* sans cette ligne désigne le Mode majeur de *re* ; mais *Re* sousligné désigne le Mode mineur de *si* dont ce *Re* est Médiante. Au reste, cette distinction, qui ne sert qu'à déterminer nettement le Ton par la Clef, n'est pas plus nécessaire dans le nouveau systême que dans la *Note* ordinaire où elle n'a pas lieu. Ainsi quand on n'y auroit aucun égard, on n'en solfieroit pas moins exactement.

Au lieu des noms mémes des *Notes* on pourroit se servir pour Clefs des lettres de la Gamme qui leur répondent ; C pour *ut*, D pour *re* &c. (Voyez GAMME.)

Les Musiciens affectent beaucoup de mépris pour la méthode des Transpositions, sans doute, parce qu'elle rend l'Art trop facile. L'Auteur fait voir que ce mépris est mal fondé ; que c'est leur méthode qu'il faut mépriser, puisqu'elle est pénible en pure perte ; & que les Transpositions, dont il montre les avantages, sont, méme sans qu'ils y son-

gent, la véritable règle que suivent tous les grands Musiciens & les bons Compositeurs. (Voyez TRANSPOSITION.)

Le Ton, le Mode & tous leurs rapports bien déterminés, il ne suffit pas de faire connoître toutes les *Notes* de chaque Octave, ni le passage d'une Octave à l'autre par des signes précis & clairs; il faut encore indiquer le lieu du Clavier qu'occupent ces Octaves. Si j'ai d'abord un *sol* à entonner, il faut savoir lequel; car il y en a cinq dans le Clavier, les uns hauts, les autres moyens, les autres bas, selon les différentes Octaves. Ces Octaves ont chacune leur lettre, & l'une de ces lettres mise sur la ligne qui sert de Portée marque à quelle Octave appartient cette ligne, & conséquemment les Octaves qui sont au-dessus & au-dessous. Il faut voir la figure qui est à la fin du Livre & l'explication qu'en donne l'Auteur, pour se mettre en cette partie au fait de son système, qui est des plus simples.

Il reste, pour l'expression de tous les Sons possibles dans notre système musical, à rendre les altérations accidentelles amenées par la Modulation; ce qui se fait bien aisément. Le Dièse se forme en traversant la *Note* d'un trait montant de gauche à droite de cette manière; *fa* Dièse 4 : *ut* Dièse 1. On marque le Bémol par un semblable trait descendant; *si* Bémol, 7 : *mi* Bémol, 3. A l'égard du Béquarre, l'Auteur le supprime, comme un signe inutile dans son système.

Cette partie ainsi remplie, il faut venir au Tems ou à la Mesure. D'abord l'Auteur fait main-basse sur cette foule de différentes Mesures dont on a si mal-à-propos chargé la Musique. Il n'en connoît que deux, comme les Anciens; savoir, Mesure à deux Tems, & Mesure à trois Tems. Les Tems de chacune des ces Mesures peuvent, à leur tour, être divisés en deux parties égales ou en trois. De ces deux règles combinées il tire des expressions exactes pour tous les Mouvemens possibles.

On rapporte dans la Musique ordinaire les diverses valeurs des *Notes* à celle d'une *Note* particulière, qui est la Ronde; ce qui fait que la valeur de cette Ronde variant continuellement, les *Notes* qu'on lui

compare, n'ont point de valeur fixe. L'Auteur s'y prend autrement : il ne détermine les valeurs des *Notes* que sur la sorte de Mesure dans laquelle elles sont employées & sur le Tems qu'elles y occupent; ce qui le dispense d'avoir, pour ces valeurs, aucun signe particulier autre que la place qu'elles tiennent. Une *Note* seule entre deux barres remplit toute une Mesure. Dans la Mesure à deux Tems, deux *Notes* remplissant la Mesure, forment chacune un Tems. Trois *Notes* font la même chose dans la Mesure à trois Tems. S'il y a quatre *Notes* dans une Mesure à deux Tems, ou six dans une Mesure à trois, c'est que chaque Tems est divisé en deux parties égales; on passe donc deux *Notes* pour un Tems; on en passe trois quand il y a six *Notes* dans l'une & neuf dans l'autre. En un mot, quand il n'y a nul signe d'inégalité, les *Notes* sont égales, leur nombre se distribue dans une Mesure selon le nombre des Tems & l'espece de la Mesure : pour rendre cette distribution plus aisée, on sépare si l'on veut les Tems par des virgules; de sorte qu'en lisant la Musique, on voit clairement la valeur des *Notes*, sans qu'il faille pour cela leur donner aucune figure particuliere. (Voyez *Pl. F. Fig. 2.*)

Les divisions inégales se marquent avec la même facilité. Ces inégalités ne sont jamais que des subdivisions qu'on ramène à l'égalité par un trait dont on couvre deux ou plusieurs *Notes*. Par exemple, si un Tems contient une Croche & deux doubles-Croches, un trait en ligne droite au-dessus ou au-dessous des deux doubles-Croches montrera qu'elles ne font ensemble qu'une quantité égale à la précédente, & par conséquent qu'une Croche. Ainsi le Tems entier se retrouve divisé en deux parties égales; savoir, la *Note* seule & le trait qui en comprend deux. Il y a encore des subdivisions d'inégalité qui peuvent exiger deux traits; comme, si une Croche pointée étoit suivie de deux triples-Croches, alors il faudroit premierement un trait sur les deux *Notes* qui représentent les triples-Croches, ce qui les rendroit ensemble égales au Point; puis un second trait qui, couvrant le trait précédent & le Point, rendroit tout ce qu'il couvre égal à la Croche. Mais quelque vitesse que puissent avoir les *Notes*, ces traits ne sont jamais nécessaires que quand les valeurs sont inégales, & quelque inégalité

qu'il puiſſe y avoir, on n'aura jamais beſoin de plus de deux traits, ſur tout en ſéparant les Tems par des virgules, comme on verra dans l'exemple ci-après.

L'Auteur du nouveau ſyſtème emploie auſſi le Point, mais autrement que dans la Muſique ordinaire; dans celle-ci, le Point vaut la moitié de la *Note* qui le précède; dans la ſienne, le Point, qui marque auſſi le prolongement de la *Note* précédente, n'a point d'autre valeur que celle de la place qu'il occupe : ſi le Point remplit un Tems, il vaut un Tems; s'il remplit une Meſure, il vaut une Meſure; s'il eſt dans un Tems avec une autre *Note*, il vaut la moitié de ce Tems. En un mot, le Point ſe compte pour une *Note*, ſe meſure comme les *Notes*, & pour marquer des Tenues ou des Syncopes on peut employer pluſieurs Points de ſuite de valeurs égales ou inégales, ſelon celles des Tems ou des Meſures que ces Points ont à remplir.

Tous les ſilences n'ont beſoin que d'un ſeul caractère; c'eſt le Zéro. Le Zéro s'emploie comme les *Notes*, & comme le Point; le Point ſe marque après un Zéro pour prolonger un ſilence, comme après une *Note* pour prolonger un Son. Voyez un exemple de tout cela, (*Pl.* F. *Fig.* 3.)

Tel eſt le précis de ce nouveau ſyſtème. Nous ne ſuivrons point l'Auteur dans le détail de ſes règles ni dans la comparaiſon qu'il fait des caractères en uſage avec les ſiens; on s'attend bien qu'il met tout l'avantage de ſon côté; mais ce préjugé ne détournera point tout Lecteur impartial d'examiner les raiſons de cet Auteur dans ſon livre même : comme cet Auteur eſt celui de ce Dictionnaire, il n'en peut dire davantage dans cet article ſans s'écarter de la fonction qu'il doit faire ici. Voyez (*Planche* F. *Fig.* 4.) un Air noté par ces nouveaux caractères : mais il ſera difficile de tout déchiffrer bien exactement ſans recourir au livre même, parce qu'un article de ce Dictionnaire ne doit pas être un livre, & que dans l'explication des caractères d'un Art auſſi compliqué, il eſt impoſſible de tout dire en peu de mots.

NOTE SENSIBLE, eſt celle qui eſt une Tierce majeure au-deſſus de la Dominante, ou un ſemi-Ton au-deſſous de la Tonique. Le *ſi* eſt *Note ſenſible* dans le Ton d'*ut*, le *ſol* Dièſe dans le Ton de *la*.

On l'appelle *Note ſenſible*, parce qu'elle fait ſentir le Ton & la Tonique, ſur laquelle, après l'Accord dominant, la *Note ſenſible* prenant le chemin le plus court, eſt obligée de monter : ce qui fait que quelques-uns traitent cette *Note ſenſible* de Diſſonnance majeure, faute de voir que la Diſſonnance, étant un rapport, ne peut être conſtituée que par deux *Notes*.

Je ne dis pas que la *Note ſenſible* eſt la ſeptième *Note* du Ton ; parce qu'en Mode mineur cette Septième *Note* n'eſt *Note ſenſible* qu'en montant ; car en deſcendant elle eſt à un Ton de la Tonique & à une Tierce mineure de la Dominante. (Voyez MODE, TONIQUE, DOMINANTE.)

NOTES DE GOUT. Il y en a de deux eſpèces ; les unes qui appartiennent à la Mélodie, mais non pas à l'Harmonie ; en ſorte que, quoiqu'elles entrent dans la Meſure, elles n'entrent pas dans l'Accord : celles-là ſe notent en plein. Les autres *Notes de goût*, n'entrant ni dans l'Harmonie ni dans la Mélodie, ſe marquent ſeulement avec de petites *Notes* qui ne ſe comptent pas dans la Meſure, & dont la durée très-rapide ſe prend ſur la *Note* qui précede ou ſur celle qui ſuit. Voyez dans la *Pl.* F. *Fig.* 5. un exemple des *Notes de goût* des deux eſpèces.

NOTER. *v. a.* C'eſt écrire de la Muſique avec les caractères deſtinés à cet uſage, & appellés *Notes*. (Voyez NOTES.)

Il y a dans la manière de *Noter* la Muſique une élégance de copie, qui conſiſte moins dans la beauté de la Note, que dans une certaine exactitude à placer convenablement tous les ſignes, & qui rend la Muſique ainſi *notée* bien plus facile à exécuter ; c'eſt ce qui a été expliqué au mot COPISTE.

NOURRIR les Sons, c'eſt non-ſeulement leur donner du tymbre ſur l'Inſtrument, mais auſſi les ſoutenir exactement durant toute leur

valeur, au lieu de les laiſſer éteindre avant que cette valeur ſoit écoulée, comme on fait ſouvent. Il y a des Muſiques qui veulent des Sons *Nourris*, d'autres les veulent détachés, & marqués ſeulement du bout de l'Archet.

NUNNIE. *ſ. f.* C'étoit chez les Grecs la Chanſon particulière aux Nourrices. (Voyez CHANSON.)



O.

O. Cette lettre capitale formée en cercle ou double C Ɔ est, dans nos Musiques anciennes, le signe de ce qu'on appelloit Tems parfait; c'est-à-dire de la Mesure triple ou à trois Tems, à la différence du Tems imparfait ou de la Mesure double, qu'on marquoit par un C simple, ou un O tronqué à droite ou à gauche, C ou Ɔ.

Le Tems parfait se marquoit quelquefois par un O simple, quelquefois par un O pointé en dedans de cette maniere ⊙, ou par un O barré, ainsi ϕ. (Voyez TEMS.)

OBLIGÉ. *adj.* On appelle *Partie Obligée*, celle qui récite quelquefois, celle qu'on ne sauroit retrancher sans gâter l'Harmonie ou le Chant; ce qui la distingue des Parties de remplissage, qui ne sont ajoûtées que pour une plus grande perfection d'Harmonie, mais par le retranchement desquelles la Pièce n'est point mutilée. Ceux qui sont aux Parties de Remplissage peuvent s'arreter quand ils veulent, & la Musique n'en va pas moins; mais celui qui est chargé d'une *Partie Obligée* ne peut la quitter un moment sans faire manquer l'exécution.

Brossard dit qu'*Obligé* se prend aussi pour contraint ou assujetti. Je ne sache pas que ce mot ait aujourd'hui un pareil sens en Musique. (Voyez CONTRAINT.)

OCTACORDE. *s. m.* Instrument ou systême de Musique composé de huit Sons ou de sept Degrés. L'*Octacorde* ou la Lyre de Pythagore comprenoit les huit Sons exprimés par ces lettres *E. F. G. a.* ♮. *c. d. e.*: c'est-à-dire, deux Tétracordes disjoints.

OCTAVE. *s. f.* La premiere des Consonances dans l'ordre de leur génération. L'*Octave* est la plus parfaite des Consonances; elle est, après l'Unisson, celui de tous les Accords dont le rapport est le plus simple: l'Unisson est en raison d'égalité; c'est-à-dire comme 1 est à 1: l'*Octave* est en raison double, c'est-à-dire comme 1 est à 2; les

Harmoniques des deux Sons dans l'un & dans l'autre s'accordent tous ſans exception, ce qui n'a lieu dans aucun autre Intervalle. Enfin ces deux Accords ont tant de conformité qu'ils ſe confondent ſouvent dans la Mélodie, & que dans l'Harmonie même on les prend preſque indifféremment l'un pour l'autre.

Cet Intervalle s'appelle *Octave*, parce que pour marcher diatoniquement d'un de ces termes à l'autre, il faut paſſer par ſept Degrés, & faire entendre huit Sons différens.

Voici les propriétés qui diſtinguent ſi ſingulièrement l'*Octave* de tous les autres Intervalles.

I. L'*Octave* renferme entre ſes bornes tous les Sons primitifs & originaux; ainſi après avoir établi un ſyſtème ou une ſuite de Sons dans l'étendue d'une *Octave*, ſi l'on veut prolonger cette ſuite, il faut néceſſairement reprendre le même ordre dans une ſeconde *Octave* par une ſérie ſemblable, & de même pour une troiſième & pour une quatrième *Octave*, où l'on ne trouvera jamais aucun Son qui ne ſoit la Réplique de quelqu'un des premiers. Une telle ſérie eſt appellée Echelle de Muſique dans ſa première *Octave*, & Réplique dans toutes les autres. (Voyez ECHELLE, RÉPLIQUE.) C'eſt en vertu de cette propriété de l'*Octave* qu'elle a été appellée *Diapaſon* par les Grecs. (Voyez DIAPASON.)

II. L'*Octave* embraſſe encore toutes les Conſonnances & toutes leurs différences, c'eſt-à-dire tous les Intervalles ſimples tant Conſonnans que Diſſonnans, & par conſéquent toute l'Harmonie. Etabliſſons toutes les Conſonnances ſur un même Son fondamental; nous aurons la Table ſuivante,

$$\frac{120}{120}.\ \frac{100}{120}.\ \frac{96}{120}.\ \frac{90}{120}.\ \frac{80}{120}.\ \frac{75}{120}.\ \frac{72}{120}.\ \frac{60}{120}.$$

Qui revient à celle-ci :

$$1.\ \frac{5}{6}.\ \frac{4}{5}.\ \frac{3}{4}.\ \frac{2}{3}.\ \frac{5}{8}.\ \frac{3}{8}.\ \frac{1}{2}.$$

Où l'on trouve toutes les Conſonnances dans cet ordre : la Tierce

mineure, la Tierce majeure, la Quarte, la Quinte, la Sixte mineure, la Sixte majeure, & enfin l'*Octave*. Par cette Table on voit que les Consonnances simples sont toutes contenues entre l'Octave & l'Unisson. Elles peuvent même être entendues toutes à la fois dans l'étendue d'une *Octave* sans mélange de Dissonnances. Frappez à la fois ces quatre Sons *ut mi sol ut*, en montant du premier *ut* à son *Octave*; ils formeront entr'eux toutes les Consonnances, excepté la Sixte majeure, qui est composée; & ne formeront nul autre Intervalle. Prenez deux de ces mêmes Sons comme il vous plaira, l'Intervalle en sera toujours consonnant. C'est de cette union de toutes les Consonnances que l'Accord qui les produit s'appelle *Accord parfait*.

L'*Octave* donnant toutes les Consonnances donne par conséquent aussi toutes leurs différences, & par elles tous les Intervalles simples de notre système musical, lesquels ne sont que ces différences mêmes. La différence de la Tierce majeure à la Tierce mineure donne le semi-Ton mineur; la différence de la Tierce majeure à la Quarte donne le semi-Ton majeur; la différence de la Quarte à la Quinte donne le Ton majeur; & la différence de la Quinte à la Sixte majeure donne le Ton mineur. Or le semi-Ton mineur, le semi-Ton majeur, le Ton mineur, & le Ton majeur sont les seuls élémens de tous les Intervalles de notre Musique.

III. Tout Son consonnant avec un des termes de l'*Octave* consonne aussi avec l'autre; par conséquent tout Son qui dissonne avec l'un dissonne avec l'autre.

IV. Enfin l'*Octave* a encore cette propriété, la plus singulière de toutes, de pouvoir être ajoutée à elle-même, triplée & multipliée à volonté, sans changer de nature, & sans que le produit cesse d'être une Consonnance.

Cette multiplication de l'*Octave*, de même que sa division, est cependant bornée à notre égard par la capacité de l'organe auditif; & un Intervalle de huit *Octaves* excède déjà cette capacité. (Voyez ÉTENDUE.) Les *Octaves* mêmes perdent quelque chose de leur Harmonie en se multipliant; &, passé une certaine mesure, tous les Intervalles deviennent pour l'oreille moins faciles à saisir: une double *Octave* commence déjà d'être moins agréable qu'une *Octave* simple;

une triple qu'une double; enfin à la cinquième *Octave* l'extrême diſtance des Sons ôte preſque à la Conſonnance tout ſon agrément.

C'eſt de l'*Octave* qu'on tire la génération ordonnée de tous les Intervalles par des diviſions & ſubdiviſions Harmoniques. Diviſez harmoniquement l'*Octave* 3. 6. par le nombre 4., vous aurez d'un côté la Quarte 3. 4., & de l'autre la Quinte 4. 6.

Diviſez de même la Quinte 10. 15. harmoniquement par le nombre 12., vous aurez la Tierce mineure 10. 12. & la Tierce majeure 12. 15. Enfin diviſez la Tierce majeure 72, 90. encore harmoniquement par le nombre 80., vous aurez le ton mineur 72. 80. ou 9. 10. & le ton majeur 80. 90. ou 8. 9. &c.

Il faut remarquer que ces diviſions Harmoniques donnent toujours deux Intervalles inégaux, dont le moindre eſt au grave & le grand à l'aigu. Que ſi l'on fait les mêmes diviſions ſelon la proportion Arithmétique, on aura le moindre Intervalle à l'aigu & le plus grand au grave. Ainſi l'*Octave* 2. 4. partagée arithmétiquement donnera d'abord la Quinte 2. 3. au grave, puis la Quarte 3. 4. à l'aigu. La Quinte 4. 6. donnera premièrement la Tierce majeure 4. 5. puis la Tierce mineure 5. 6. & ainſi des autres. On auroit les mêmes rapports en ſens contraires, ſi, au lieu de les prendre comme je fais ici par les vibrations, on les prenoit par les longueurs des Cordes. Ces connoiſſances, au reſte, ſont peu utiles en elles-mêmes, mais elles ſont néceſſaires pour entendre les vieux Auteurs.

Le ſyſtême complet & rigoureux de l'*Octave* eſt compoſé de trois *Tons* majeurs, deux *Tons* mineurs, & deux ſemi-*Tons* majeurs. Le ſyſtême tempéré eſt de cinq *Tons* égaux & deux ſemi-Tons formant entr'eux autant de Degrés Diatoniques ſur les ſept Sons de la Gamme juſqu'à l'Octave du premier. Mais comme chaque *Ton* peut ſe partager en deux ſemi-Tons, la même Octave ſe diviſe auſſi chromatiquement en douze Intervalles d'un ſemi-Ton chacun, dont les ſept précédens gardent leur nom, & les cinq autres prennent chacun le nom du Son Diatonique le plus voiſin, au-deſſous par Dièſe & au-deſſus par Bémol. (Voyez ÉCHELLE.)

Je ne parle point ici des *Octaves* diminuées ou ſuperflues, parce que

cet Intervalle ne s'altère guères dans la Mélodie, & jamais dans l'Harmonie.

Il est défendu, en composition, de faire deux *Octaves* de suite, entre différentes Parties, sur-tout par Mouvement semblable : mais cela est permis, & même élégant, fait à dessein & à propos dans toute la suite d'un Air ou d'une Période : c'est ainsi que dans plusieurs Concerto toutes les Parties reprennent par Intervalles le Ripiéno à l'*Octave* ou à l'Unisson.

Sur la Règle de l'*Octave*, voyez REGLE.

OCTAVIER. *v. n.* Quand on force le vent dans un Instrument à vent, le Son monte aussi-tôt à l'Octave ; c'est ce qu'on appelle *Octavier*. En renforçant ainsi l'inspiration, l'air renfermé dans le tuyau & contraint par l'air extérieur, est obligé pour céder à la vitesse des oscillations, de se partager en deux colonnes égales, ayant chacune la moitié de la longueur du tuyau ; & c'est ainsi que chacune de ces moitiés sonne l'Octave du tout. Une Corde de Violoncelle *Octavie* par un principe semblable, quand le coup d'Archet est trop brusque ou trop voisin du Chevalet. C'est un défaut dans l'Orgue quand un tuyau *Octavie* ; cela vient de ce qu'il prend trop de vent.

ODE. *s. f.* Mot Grec qui signifie *Chant* ou *Chanson*.

ODÉUM. *s. m.* C'étoit, chez les Anciens, un lieu destiné à la répétition de la Musique qui devoit être chantée sur le Théâtre ; comme est, à l'Opera de Paris, le petit Théâtre du Magasin. (Voyez MAGASIN.)

On donnoit quelquefois le nom d'*Odeum* à des bâtimens qui n'avoient point de rapport au Théâtre. On lit dans Vitruve que Péricles fit bâtir à Athènes un *Odeum* où l'on disputoit des prix de Musique, & dans Pausanias qu'Hérode l'Athénien fit construire un magnifique *Odéum* pour le tombeau de sa femme.

Les Ecrivains Ecclésiastiques désignent aussi quelquefois le Chœur d'une Église par le mot *Odéum*.

ŒUVRE. Ce mot est masculin pour désigner un des Ouvrages de Musique d'un Auteur. On dit le troisieme *Oeuvre* de Corelli, le cinquieme *Oeuvre* de Vivaldi, &c. mais ces titres ne sont plus guère en usage. A mesure que la Musique se perfectionne, elle perd ces noms pompeux par lesquels nos Anciens s'imaginoient la glorifier.

ONZIÉME. *s. f.* Réplique ou Octave de la Quarte. Cet Intervalle s'appelle *Onzième*, parce qu'il faut former *Onze* Sons Diatoniques pour passer de l'un de ces termes à l'autre.

M. Rameau a voulu donner le nom d'*Onzième* à l'Accord qu'on appelle ordinairement Quarte ; mais comme cette dénomination n'est pas suivie, & que M. Rameau lui-même a continué de chiffrer le même Accord d'un 4 & non pas d'un 11, il faut se conformer à l'usage. (Voyez ACCORD, QUARTE, SUPPOSITION.)

OPÉRA. *s. m.* Spectacle dramatique & lyrique où l'on s'éfforce de réunir tous les charmes des beaux Arts, dans la représentation d'une action passionnée, pour exciter, à l'aide des sensations agréables, l'intérêt & l'illusion.

Les parties constitutives d'un *Opera* sont, le Poëme, la Musique, & la Décoration. Par la Poésie on parle à l'esprit, par la Musique à l'oreille, par la Peinture aux yeux ; & le tout doit se réunir pour émouvoir le cœur & y porter à la fois la même impression par divers organes. De ces trois parties, mon sujet ne me permet de considérer la première & la dernière que par le rapport qu'elles peuvent avoir avec la seconde ; ainsi je passe immédiatement à celle-ci.

L'Art de combiner agréablement les Sons peut-être envisagé sous deux aspects très différens. Considérée comme une institution de la Nature, la Musique borne son effet à la sensation & au plaisir physique qui résulte de la Mélodie, de l'Harmonie, & du Rhythme : telle est ordinairement la Musique d'Eglise ; tels sont les Airs à danser, & ceux des Chansons. Mais comme partie essencielle de la Sçène lyrique, dont l'objet principal est l'imitation, la Musique devient un des beaux Arts, capable de peindre tous les Tableaux, d'exciter tous les sentimens, de lutter avec la Poésie, de lui donner une force nouvelle, de l'embellir de nouveaux charmes, & d'en triompher en la couronnant.

Les Sons de la voix parlante n'étant ni soutenus ni Harmoniques sont inappréciables, & ne peuvent, par conséquent, s'allier agréablement avec ceux de la voix chantante & des Instrumens, au moins dans nos Langues, trop éloignées du caractère musical ; car on ne sauroit entendre les passages des Grecs sur leur manière de réciter, qu'en supposant leur Langue tellement accentuée que les inflexions

du

du discours dans la déclamation soutenue, formassent entr'elles des Intervalles musicaux & appréciables : ainsi l'on peut dire que leurs Pièces de Théâtre étoient des especes d'*Opera* ; & c'est pour cela même qu'il ne pouvoit y avoir d'*Opera* proprement dit parmi eux.

Par la difficulté d'unir le Chant au discours dans nos langues, il est aisé de sentir que l'intervention de la Musique comme partie essencielle doit donner au Poeme lyrique un caractere différent de celui de la Tragédie & de la Comédie, & en faire une troisieme espece de Drame, qui a ses règles particulieres : mais ces différences ne peuvent se déterminer sans une parfaite connoissance de la partie ajoûtée, des moyens de l'unir à la parole, & de ses relations naturelles avec le cœur humain : détails qui appartiennent moins à l'Artiste qu'au Philosophe, & qu'il faut laisser à une plume faite pour éclairer tous les Arts, pour montrer à ceux qui les professent les principes de leurs règles, & aux hommes de gout les sources de leurs plaisirs.

En me bornant donc, sur ce sujet, à quelques observations plus historiques que raisonnées, je remarquerai d'abord que les Grecs n'avoient pas au Théâtre un genre lyrique ainsi que nous, & que ce qu'ils appelloient de ce nom ne ressembloit point au nôtre : comme ils avoient beaucoup d'accent dans leur langue & peu de fracas dans leurs Concerts, toute leur Poésie étoit Musicale & toute leur Musique déclamatoire : de sorte que leur Chant n'étoit presque qu'un discours soutenu, & qu'ils chantoient réellement leurs vers, comme ils l'annoncent à la tête de leurs Poemes ; ce qui par imitation a donné aux Latins, puis à nous, le ridicule usage de dire *je chante*, quand on ne chante point. Quant à ce qu'ils appelloient genre lyrique en particulier, c'étoit une Poésie héroïque dont le style étoit pompeux & figuré, laquelle s'accompagnoit de la Lyre ou Cithare préférablement à tout autre Instrument. Il est certain que les Tragédies Grecques se récitoient d'une manière très semblable au Chant, qu'elles s'accompagnoient d'Instrumens & qu'il y entroit des Chœurs.

Mais si l'on veut pour cela que ce fussent des *Opera* semblables aux nôtres, il faut donc imaginer des *Opera* sans Airs : car il me paroît prouvé que la Musique Grecque, sans en excepter même l'Instru-

mentale, n'étoit qu'un véritable Récitatif. Il est vrai que ce Récitatif, qui réunissoit le charme des Sons Musicaux à toute l'Harmonie de la Poésie & à toute la force de la déclamation, devoit avoir beaucoup plus d'énergie que le Récitatif moderne, qui ne peut guères ménager un de ces avantages qu'aux dépens des autres. Dans nos langues vivantes, qui se ressentent, pour la plûpart, de la rudesse du climat dont elles sont originaires, l'application de la Musique à la parole est beaucoup moins naturelle. Une prosodie incertaine s'accorde mal avec la régularité de la Mesure; des syllabes muettes & sourdes, des articulations dures, des Sons peu éclatans & moins variés se prêtent difficilement à la Mélodie; & une Poésie cadencée uniquement par le nombre des syllabes prend une Harmonie peu sensible dans le Rhythme musical, & s'oppose sans cesse à la diversité des valeurs & des mouvemens. Voila des difficultés qu'il fallut vaincre ou éluder dans l'invention du Poëme lyrique. On tâcha donc, par un choix de mots, de tours & de vers, de se faire une langue propre; & cette langue, qu'on appella lyrique, fut riche ou pauvre, à proportion de la douceur ou de la rudesse de celle dont elle étoit tirée.

Ayant, en quelque sorte, préparé la parole pour la Musique, il fut ensuite question d'appliquer la Musique à la parole, & de la lui rendre tellement propre sur la Sçène lyrique, que le tout pût être pris pour un seul & même idiôme; ce qui produisit la nécessité de chanter toujours, pour paroître toujours parler; nécessité qui croît en raison de ce qu'une langue est peu musicale; car moins la langue a de douceur & d'accent, plus le passage alternatif de la parole au Chant & du Chant à la parole, y devient dur & choquant pour l'oreille. De-là le besoin de substituer au discours en récit un discours en Chant, qui pût l'imiter de si près qu'il n'y eût que la justesse des Accords qui le distinguât de la parole. (Voyez Récitatif.)

Cette manière d'unir au Théâtre la Musique à la Poésie, qui, chez les Grecs, suffisoit pour l'intérêt & l'illusion, parce qu'elle étoit naturelle, par la raison contraire, ne pouvoit suffire chez nous pour la même fin. En écoutant un langage hypothétique & contraint, nous avons peine à concevoir ce qu'on veut nous dire; avec beaucoup de bruit on nous donne peu d'émotion: de-là naît la nécessité d'amener

le plaisir physique au secours du moral, & de suppléer par l'attrait de l'Harmonie à l'énergie de l'expression. Ainsi moins on fait toucher le cœur, plus il faut savoir flatter l'oreille, & nous sommes forcés de chercher dans la sensation le plaisir que le sentiment nous refuse. Voilà l'origine des Airs, des Chœurs, de la Symphonie, & de cette Mélodie enchanteresse dont la Musique moderne s'embellit souvent aux dépens de la Poésie, mais que l'homme de goût rebute au Théâtre, quand on le flatte sans l'émouvoir.

A la naissance de l'*Opera*, ses inventeurs voulant éluder ce qu'avoit de peu naturel l'union de la Musique au discours dans l'imitation de la vie humaine, s'avisèrent de transporter la Scène aux Cieux & dans les Enfers, & faute de savoir faire parler les hommes, ils aimerent mieux faire chanter les Dieux & les Diables, que les Héros & les Bergers. Bientôt la magie & le merveilleux devinrent les fondemens du Théâtre lyrique, & content de s'enrichir d'un nouveau genre on ne songea pas même à rechercher si c'étoit bien celui-là qu'on avoit dû choisir. Pour soutenir une si forte illusion, il fallut épuiser tout ce que l'Art humain pouvoit imaginer de plus séduisant chez un Peuple où le goût du plaisir & celui des beaux Arts régnoient à l'envi. Cette Nation célèbre à laquelle il ne reste de son ancienne grandeur que celle des idées dans les beaux Arts, prodigua son goût, ses lumières pour donner à ce nouveau Spectacle tout l'éclat dont il avoit besoin. On vit s'élever par toute l'Italie des Théâtres égaux en étendue aux Palais des Rois, & en élégance aux monumens de l'Antiquité dont elle étoit remplie. On inventa, pour les orner, l'Art de la Perspective & de la Décoration. Les Artistes dans chaque genre y firent à l'envi briller leurs talens. Les machines les plus ingénieuses, les vols les plus hardis, les tempêtes, la foudre, l'éclair, & tous les prestiges de la baguette furent employés à fasciner les yeux, tandis que des multitudes d'Instrumens & de voix étonnoient les oreilles.

Avec tout cela l'action restoit toujours froide & toutes les situations manquoient d'intérêt. Comme il n'y avoit point d'intrigue qu'on ne dénouât facilement à l'aide de quelque Dieu, le Spectateur, qui connoissoit tout le pouvoir du Poëte, se reposoit tranquillement sur lui du soin de tirer ses Héros des plus grands dangers. Ainsi l'appareil

étoit immenſe & produiſoit peu d'effet ; parce que l'imitation étoit toujours imparfaite & groſſière, que l'action priſe hors de la Nature étoit ſans intérêt pour nous, & que les ſens ſe prêtent mal à l'illuſion quand le cœur ne s'en mêle pas ; de ſorte qu'à tout compter il eût été difficile d'ennuyer une aſſemblée à plus grands fraix.

Ce Spectacle, tout imparfait qu'il étoit, fit long-tems l'admiration des contemporains, qui n'en connoiſſoient point de meilleur. Ils ſe félicitoient même de la découverte d'un ſi beau genre : voilà, diſoient-ils, un nouveau principe joint à ceux d'Ariſtote ; voilà l'admiration ajoûtée à la terreur & à la pitié. Ils ne voyoient pas que cette richeſſe apparente n'étoit au fond qu'un ſigne de ſtérilité, comme les fleurs qui couvrent les champs avant la moiſſon. C'étoit faute de ſavoir toucher qu'ils vouloient ſurprendre, & cette admiration prétendue n'étoit en effet qu'un étonnement puérile dont ils auroient dû rougir. Un faux air de magnificence, de féerie & d'enchantement, leur en impoſoit au point qu'ils ne parloient qu'avec enthouſiaſme & reſpect d'un Théâtre qui ne méritoit que des huées ; ils avoient de la meilleure foi du monde autant de vénération pour la Sçène même que pour les chimériques objets qu'on tâchoit d'y repréſenter : comme s'il y avoit plus de mérite à faire parler platement le Roi des Dieux que le dernier des mortels, & que les Valets de Molière ne fuſſent pas préférables aux Héros de Pradon.

Quoique les Auteurs de ces premiers *Opera* n'euſſent guéres d'autre but que d'éblouir les yeux & d'étourdir les oreilles, il étoit difficile que le Muſicien ne fût jamais tenté de chercher à tirer de ſon Art l'expreſſion des ſentimens répandus dans le Poëme. Les Chanſons des Nymphes, les Hymnes des Prêtres, les cris des Guerriers, les hurlemens infernaux ne rempliſſoient pas tellement ces Drames groſſiers qu'il ne s'y trouvât quelqu'un de ces inſtans d'intérêt & de ſituation où le Spectateur ne demande qu'à s'attendrir. Bientôt on commença de ſentir qu'indépendamment de la déclamation muſicale, que ſouvent la langue comportoit mal, le choix du Mouvement, de l'Harmonie & des Chants n'étoit pas indifférent aux choſes qu'on avoit à dire, & que, par conſéquent, l'effet de la ſeule Muſique borné juſqu'alors au ſens, pouvoit aller juſqu'au cœur. La Mélodie, qui ne s'étoit d'abord

ſéparée de la Poéſie que par néceſſité, tira partie de cette indépendance pour ſe donner des beautés abſolues & purement muſicales : l'Harmonie découverte ou perfectionnée lui ouvrit de nouvelles routes pour plaire & pour émouvoir ; & la Meſure, affranchie de la gêne du Rhythme poétique, acquit auſſi une ſorte de cadence à part, qu'elle ne tenoit que d'elle ſeule.

La Muſique, étant ainſi devenue un troiſième Art d'imitation, eut bien-tôt ſon langage, ſon expreſſion, ſes tableaux, tout-à-fait indépendans de la Poéſie. La Symphonie même apprit à parler ſans le ſecours des paroles, & ſouvent il ne ſortoit pas des ſentimens moins vifs de l'Orcheſtre que de la bouche des Acteurs. C'eſt alors que, commençant à ſe dégoûter de tout le clinquant de la féerie, du puérile fracas des machines, & de la fantaſque image des choſes qu'on n'a jamais vues, on chercha dans l'imitation de la Nature des tableaux plus intéreſſans & plus vrais. Juſques-là l'*Opera* avoit été conſtitué comme il pouvoit l'être ; car quel meilleur uſage pouvoit-on faire au Théâtre d'une Muſique qui ne ſavoit rien peindre, que de l'employer à la repréſentation des choſes qui ne pouvoient exiſter, & ſur leſquelles perſonne n'étoit en état de comparer l'image à l'objet ? Il eſt impoſſible de ſavoir ſi l'on eſt affecté par la peinture du merveilleux comme on le ſeroit par ſa préſence ; au lieu que tout homme peut juger par lui-même ſi l'Artiſte a bien ſu faire parler aux paſſions leur langage, & ſi les objets de la Nature ſont bien imités. Auſſi dès que la Muſique eut appris à peindre & à parler, les charmes du ſentiment firent-ils bien-tôt négliger ceux de la baguette, le Théâtre fut purgé du jargon de la Mythologie, l'intérêt fut ſubſtitué au merveilleux, les machines des Poetes & des Charpentiers furent détruites, & le Drame lyrique prit une forme plus noble & moins giganteſque. Tout ce qui pouvoit émouvoir le cœur y fut employé avec ſuccès, on n'eut plus beſoin d'en impoſer par des êtres de raiſon, ou plutôt de folie, & les Dieux furent chaſſés de la Scène quand on y ſut repréſenter des hommes. Cette forme plus ſage & plus régulière ſe trouva encore la plus propre à l'illuſion ; l'on ſentit que le chef-d'œuvre de la Muſique étoit de ſe faire oublier elle-même, qu'en jettant le déſordre & le trouble dans l'ame du Spectateur elle l'empêchoit de diſtinguer les Chants tendres &

pathétiques d'une Héroïne gémiſſante, des vrais accens de la douleur ; & qu'Achille en fureur pouvoit nous glacer d'effroi avec le même langage qui nous eût choqués dans ſa bouche en tout autre tems.

Ces obſervations donnèrent lieu à une ſeconde réforme non moins importante que la première. On ſentit qu'il ne falloit à l'*Opera* rien de froid & de raiſonné, rien que le Spectateur pût écouter aſſez tranquillement pour réfléchir ſur l'abſurdité de ce qu'il entendoit ; & c'eſt en cela, ſur-tout, que conſiſte la différence eſſencielle du Drame lyrique à la ſimple Tragédie. Toutes les délibérations politiques, tous les projets de conſpiration, les expoſitions, les récits, les maximes ſentencieuſes ; en un mot, tout ce qui ne parle qu'à la raiſon fut banni du langage du cœur, avec les jeux d'eſprit, les Madrigaux & tout ce qui n'eſt que des penſées. Le ton même de la ſimple galanterie, qui quadre mal avec les grandes paſſions, fut à peine admis dans le rempliſſage des ſituations tragiques, dont il gâte preſque toujours l'effet : car jamais on ne ſent mieux que l'Acteur chante, que lorſqu'il dit une Chanſon.

L'énergie de tous les ſentimens, la violence de toutes les paſſions ſont donc l'objet principal du Drame lyrique ; & l'illuſion qui en fait le charme, eſt toujours détruite auſſi-tôt que l'Auteur & l'Acteur laiſſent un moment le Spectateur à lui-même. Tels ſont les principes ſur leſquels l'*Opera* moderne eſt établi. Apoſtolo-Zéno, le Corneille de l'Italie ; ſon tendre élève qui en eſt le Racine, ont ouvert & perfectionné cette nouvelle carrière. Ils ont oſé mettre les Héros de l'Hiſtoire ſur un Théâtre qui ſembloit ne convenir qu'aux phantômes de la Fable. Cyrus, Céſar, Caton même, ont paru ſur la Scène avec ſuccès, & les Spectateurs les plus révoltés d'entendre chanter de tels hommes, ont bien-tôt oublié qu'ils chantoient, ſubjugués & ravis par l'éclat d'une Muſique auſſi pleine de nobleſſe & de dignité que d'enthouſiaſme & de feu. L'on ſuppoſe aiſément que des ſentimens ſi différens des nôtres doivent s'exprimer auſſi ſur un autre ton.

Ces nouveaux Poëmes que le génie avoit créés, & que lui ſeul pouvoit ſoutenir, écartèrent ſans effort les mauvais Muſiciens qui n'avoient que la mécanique de leur Art, &, privés du feu de l'invention & du don de l'imitation, faiſoient des *Opera* comme ils auroient fait des ſabots. A peine les cris des Bacchantes, les conjurations des Sorciers & tous les

Chants qui n'étoient qu'un vain bruit, furent-ils bannis du Théâtre; à peine eut on tenté de substituer à ce barbare fracas les accens de la colère, de la douleur, des menaces, de la tendresse, des pleurs, des gémissemens, & tous les mouvemens d'une ame agitée, que, forcés de donner des sentimens aux Héros & un langage au cœur humain, les Vinci, les Léo, les Pergolèse, dédaignant la servile imitation de leurs prédécesseurs, & s'ouvrant une nouvelle carriere, la franchirent sur l'aile du Génie, & se trouvèrent au but presque dès les premiers pas. Mais on ne peut marcher longtems dans la route du bon goût sans monter ou descendre, & la perfection est un point où il est difficile de se maintenir. Après avoir essayé & senti ses forces, la Musique en état de marcher seule, commence à dédaigner la Poésie qu'elle doit accompagner, & croit en valoir mieux en tirant d'elle meme les beautés qu'elle partageoit avec sa compagne. Elle se propose encore, il est vrai, de rendre les idées & les sentimens du Poëte; mais elle prend, en quelque sorte, un autre langage, &, quoique l'objet soit le même, le Poëte & le Musicien, trop séparés dans leur travail, en offrent à la fois deux images ressemblantes, mais distinctes, qui se nuisent mutuellement. L'esprit forcé de se partager, choisit & se fixe à une image plutôt qu'à l'autre. Alors le Musicien, s'il a plus d'art que le Poëte, l'efface & le fait oublier: l'Acteur voyant que le Spectateur sacrifie les paroles à la Musique, sacrifie à son tour le geste & l'action théâtrale au Chant & au brillant de la voix; ce qui fait tout-à-fait oublier la Pièce, & change le Spectacle en un véritable Concert. Que si l'avantage, au contraire, se trouve du côté du Poëte, la Musique, à son tour, deviendra presque indifférente, & le Spectateur, trompé par le bruit, pourra prendre le change au point d'attribuer à un mauvais Musicien le mérite d'un excellent Poëte, & de croire admirer des chef-d'œuvres d'Harmonie, en admirant des Poëmes bien composés.

Tels sont les défauts que la perfection absolue de la Musique & son défaut d'application à la Langue peuvent introduire dans les *Opera* à proportion du concours de ces deux causes. Sur quoi l'on doit remarquer que les Langues les plus propres à fléchir sous les loix de la Mesure & de la Mélodie sont celles où la duplicité dont je viens de parler est le moins apparente, parce que la Musique se prêtant

ſeulement aux idées de la Poéſie, celle-ci ſe prête à ſon tour aux infléxions de la Mélodie ; & que, quand la Muſique ceſſe d'obſerver le Rhythme, l'accent & l'Harmonie du vers, le vers ſe plie & s'aſſervit à la cadence de la Meſure & à l'accent muſical. Mais lorſque la Langue n'a ni douceur ni flexibilité, l'âpreté de la Poéſie l'empêche de s'aſſervir au Chant, la douceur même de la Mélodie l'empêche de ſe prêter à la bonne récitation des vers, & l'on ſent dans l'union forcée de ces deux Arts une contrainte perpétuelle qui choque l'oreille & détruit à la fois l'attrait de la Mélodie & l'effet de la Déclamation. Ce défaut eſt ſans remède, & vouloir à toute force appliquer la Muſique à une Langue qui n'eſt pas muſicale, c'eſt lui donner plus de rudeſſe qu'elle n'en auroit ſans cela.

Par ce que j'ai dit juſqu'ici, l'on a pû voir qu'il y a plus de rapport entre l'appareil des yeux ou la décoration, & la Muſique ou l'appareil des oreilles, qu'il n'en paroît entre deux ſens qui ſemblent n'avoir rien de commun ; & qu'à certains égards l'*Opera*, conſtitué comme il eſt, n'eſt pas un tout auſſi monſtrueux qu'il paroît l'être. Nous avons vû que, voulant offrir aux regards l'intérêt & les mouvemens qui manquoient à la Muſique, on avoit imaginé les groſſiers preſtiges des machines & des vols, & que juſqu'à ce qu'on ſût nous émouvoir, on s'étoit contenté de nous ſurprendre. Il eſt donc très-naturel que la Muſique, devenue paſſionnée & pathétique, ait renvoyé ſur les Théâtres des Foires ces mauvais ſupplémens dont elle n'avoit plus beſoin ſur le ſien. Alors l'*Opera*, purgé de tout ce merveilleux qui l'aviliſſoit, devint un Spectacle également touchant & majeſtueux, digne de plaire aux gens de goût & d'intéreſſer les cœurs ſenſibles.

Il eſt certain qu'on auroit pû retrancher de la pompe du Spectacle autant qu'on ajoûtoit à l'intérêt de l'action; car plus on s'occupe des perſonnages, moins on eſt occupé des objets qui les entourent: mais il faut, cependant, que le lieu de la Sçène ſoit convenable aux Acteurs qu'on y fait parler; & l'imitation de la Nature, ſouvent plus difficile & toujours plus agréable que celle des êtres imaginaires, n'en devint que plus intéreſſante en devenant plus vraiſemblable. Un beau Palais, des Jardins délicieux, de ſavantes ruines plaiſent encore plus à l'œil que la fantaſque image du Tartare, de l'Olympe, du Char

du

du Soleil ; image d'autant plus inférieure à celle que chacun ſe trace en lui-même, que dans les objets chimériques il n'en coûte rien à l'eſprit d'aller au-delà du poſſible, & de ſe faire des modeles au-deſſus de toute imitation. De-là vient que le merveilleux, quoique déplacé dans la Tragédie, ne l'eſt pas dans le Poëme épique où l'imagination toujours induſtrieuſe & dépenſiere ſe charge de l'exécution, & en tire un tout autre parti que ne peut faire ſur nos Théâtres le talent du meilleur Machiniſte, & la magnificence du plus puiſſant Roi.

Quoique la Muſique priſe pour un Art d'imitation ait encore plus de rapport à la Poéſie qu'à la Peinture ; celle-ci, de la maniere qu'on l'employe au Théâtre, n'eſt pas auſſi ſujette que la Poéſie à faire avec la Muſique une double repréſentation du même objet ; parce que l'une rend les ſentimens des hommes, & l'autre ſeulement l'image du lieu où ils ſe trouvent, image qui renforce l'illuſion & tranſporte le Spectateur par-tout où l'Acteur eſt ſuppoſé être. Mais ce tranſport d'un lieu à un autre doit avoir des regles & des bornes : il n'eſt permis de ſe prévaloir à cet égard de l'agilité de l'imagination qu'en conſultant la loi de la vraiſemblance, &, quoique le Spectateur ne cherche qu'à ſe prêter à des fictions dont il tire tout ſon plaiſir, il ne faut pas abuſer de ſa crédulité au point de lui en faire honte. En un mot, on doit ſonger qu'on parle à des cœurs ſenſibles ſans oublier qu'on parle à des gens raiſonnables. Ce n'eſt pas que je vouluſſe tranſporter à l'*Opera* cette rigoureuſe unité de lieu qu'on exige dans la Tragédie, & à laquelle on ne peut gueres s'aſſervir qu'aux dépens de l'action, de ſorte qu'on n'eſt exact à quelque égard que pour être abſurde à mille autres. Ce ſeroit d'ailleurs s'ôter l'avantage des changemens de Scênes, leſquelles ſe font valoir mutuellement : ce ſeroit s'expoſer par une vicieuſe uniformité à des oppoſitions mal conçues entre la Scêne qui reſte toujours & les ſituations qui changent ; ce ſeroit gâter l'un par l'autre l'effet de la Muſique & celui de la décoration, comme de faire entendre des Symphonies voluptueuſes parmi des rochers, ou des airs gais dans les Palais des Rois.

C'eſt donc avec raiſon qu'on a laiſſé ſubſiſter d'Acte en Acte les changemens de Scêne, & pour qu'ils ſoient réguliers & admiſſibles, il ſuffit qu'on ait pu naturellement ſe rendre du lieu d'où l'on ſort au

Yy

lieu où l'on passe, dans l'Intervalle de tems qui s'écoule ou que l'action suppose entre les deux Actes: de sorte que, comme l'unité de tems doit se renfermer à peu près dans la durée de vingt-quatre heures, l'unité de lieu doit se renfermer à-peu près dans l'espace d'une journée de chemin. A l'égard des changemens de Scène pratiqués quelquefois dans un même Acte, ils me paroissent également contraires à l'illusion & à la raison, & devoir être absolument proscrits du Théâtre.

Voilà comment le concours de l'Acoustique & de la Perspective peut perfectionner l'illusion, flatter les sens par des impressions diverses, mais analogues, & porter à l'ame un même intérêt avec un double plaisir. Ainsi ce seroit une grande erreur de penser que l'ordonnance du Théâtre n'a rien de commun avec celle de la Musique, si ce n'est la convenance générale qu'elles tirent du Poëme. C'est à l'imagination des deux Artistes à déterminer entr'eux ce que celle du Poëte a laissé à leur disposition, & à s'accorder si bien en cela que le Spectateur sente toujours l'accord parfait de ce qu'il voit & de ce qu'il entend. Mais il faut avouer que la tâche du Musicien est la plus grande. L'imitation de la peinture est toujours froide, parce qu'elle manque de cette succession d'idées & d'impressions qui échauffe l'ame par degrés, & que tout est dit au premier coup d'œil. La puissance imitative de cet Art, avec beaucoup d'objets apparens, se borne en effet à de très-foibles représentations. C'est un des grands avantages du Musicien de pouvoir peindre les choses qu'on ne sauroit entendre, tandis qu'il est impossible au Peintre de peindre celles qu'on ne sauroit voir; & le plus grand prodige d'un Art qui n'a d'activité que par ses mouvemens, est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. Le sommeil, le calme de la nuit, la solitude & le silence même entrent dans le nombre des tableaux de la Musique. Quelquefois le bruit produit l'effet du silence, & le silence l'effet du bruit; comme quand un homme s'endort à une lecture égale & monotone, & s'éveille à l'instant qu'on se tait; & il en est de même pour d'autres effets. Mais l'Art a des substitutions plus fertiles & bien plus fines que celles-ci; il sait exciter par un sens des émotions semblables à celles qu'on peut exciter par un autre, &, comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne

ſoit forte, la peinture, dénuée de cette force, rend difficilement à la Muſique les imitations que celle-ci tire d'elle. Que toute la Nature ſoit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, & l'art du Muſicien conſiſte à ſubſtituer à l'image inſenſible de l'objet, celle des mouvemens que ſa préſence excite dans l'eſprit du Spectateur : il ne repréſente pas directement la choſe, mais il réveille dans notre ame le même ſentiment qu'on éprouve en la voyant.

Ainſi, bien que le Peintre n'ait rien à tirer de la Partition du Muſicien, l'habile Muſicien ne ſortira point ſans fruit de l'attelier du Peintre. Non-ſeulement il agitera la mer à ſon gré, excitera les flammes d'un incendie, fera couler les ruiſſeaux, tomber la pluie & groſſir les torrens ; mais il augmentera l'horreur d'un déſert affreux, rembrunira les murs d'une priſon ſouterraine, calmera l'orage, rendra l'air tranquille, le Ciel ſerein, & répandra de l'Orcheſtre une fraicheur nouvelle ſur les boccages.

Nous venons de voir comment l'union des trois Arts qui conſtituent la Scene lyrique, forme entr'eux un tout très bien lié. On a tenté d'y en introduire un quatrième, dont il me reſte à parler.

Tous les mouvemens du corps ordonnés ſelon certaines loix pour affecter les regards par quelque action, prennent en général le nom de geſtes. Le geſte ſe diviſe en deux eſpèces, dont l'une ſert d'accompagnement à la parole & l'autre de ſupplément. Le premier, naturel à tout homme qui parle, ſe modifie différemment, ſelon les hommes, les Langues & les caractères. Le ſecond eſt l'Art de parler aux yeux ſans le ſecours de l'écriture, par des mouvemens du corps devenus ſignes de convention. Comme ce geſte eſt plus pénible, moins naturel pour nous que l'uſage de la parole, & qu'elle le rend inutile, il l'exclud, & même en ſuppoſe la privation ; c'eſt ce qu'on appelle Art des Pantomimes. A cet Art ajoutez un choix d'attitudes agréables & de mouvemens cadencés, vous aurez ce que nous appellons la Danſe, qui ne mérite guères le nom d'Art quand elle ne dit rien à l'eſprit.

Ceci poſé, il s'agit de ſavoir ſi, la Danſe étant un langage & par conſéquent pouvant être un Art d'imitation, peut entrer avec les trois autres dans la marche de l'action lyrique, ou bien ſi elle peut in-

terrompre & suspendre cette action sans gâter l'effet & l'unité de la Pièce.

Or, je ne vois pas que ce dernier cas puisse même faire une question. Car chacun sent que tout l'intérêt d'une action suivie dépend de l'impression continue & redoublée que sa représentation fait sur nous; que tous les objets qui suspendent ou partagent l'attention sont autant de contre charmes qui détruisent celui de l'intérêt; qu'en coupant le Spectacle par d'autres Spectacles qui lui sont étrangers, on divise le sujet principal en parties indépendantes qui n'ont rien de commun entr'elles que le rapport général de la matière qui les compose; & qu'enfin plus les Spectacles insérés seroient agréables, plus la mutilation du tout seroit difforme. De sorte qu'en supposant un *Opera* coupé par quelques Divertissemens qu'on pût imaginer, s'ils laissoient oublier le sujet principal, le Spectateur, à la fin de chaque Fête, se trouveroit aussi peu ému qu'au commencement de la Pièce; & pour l'émouvoir de nouveau & ranimer l'intéret, ce seroit toujours à recommencer. Voilà pourquoi les Italiens ont enfin banni des Entr'actes de leurs *Opera* ces Intermèdes comiques qu'ils y avoient insérés; genre de Spectacle agréable, piquant & bien pris dans la nature, mais si déplacé dans le milieu d'une action tragique, que les deux Pièces se nuisoient mutuellement, & que l'une des deux ne pouvoit jamais intéresser qu'aux dépens de l'autre.

Reste donc à voir si, la Danse ne pouvant entrer dans la composition du genre lyrique comme ornement étranger, on ne l'y pourroit pas faire entrer comme partie constitutive, & faire concourir à l'action un Art qui ne doit pas la suspendre. Mais comment admettre à la fois deux langages qui s'excluent mutuellement, & joindre l'Art Pantomime à la parole qui le rend superflu? Le langage du geste étant la ressource des muets ou des gens qui ne peuvent s'entendre, devient ridicule entre ceux qui parlent. On ne répond point à des mots par des gambades, ni au geste par des discours; autrement je ne vois point pourquoi celui qui entend le langage de l'autre ne lui répond pas sur le même ton. Supprimez donc la parole si vous voulez employer la Danse: si-tôt que vous introduisez la Pantomime dans

l'*Opera*, vous en devez bannir la Poéſie ; parce que de toutes les unités la plus néceſſaire eſt celle du langage, & qu'il eſt abſurde & ridicule de dire à la fois la même choſe à la même perſonne, & de bouche & par écrit.

Les deux raiſons que je viens d'alléguer ſe réuniſſent dans toute leur force pour bannir du Drame lyrique les Fêtes & les Divertiſſemens qui non ſeulement en ſuſpendent l'action, mais, ou ne diſent rien, ou ſubſtituent bruſquement au langage adopté un autre langage oppoſé, dont le contraſte détruit la vraiſemblance, affoiblit l'intérêt, & ſoit dans la même action pourſuivie, ſoit dans un épiſode inſéré, bleſſe également la raiſon. Ce ſeroit bien pis, ſi ces Fêtes n'offroient au Spectateur que des ſauts ſans liaiſon, & des Danſes ſans objet, tiſſu gothique & barbare dans un genre d'ouvrage où tout doit être peinture & imitation.

Il faut avouer, cependant, que la Danſe eſt ſi avantageuſement placée au Théâtre, que ce ſeroit le priver d'un de ſes plus grands agrémens que de l'en retrancher tout-à-fait. Auſſi, quoiqu'on ne doive point avilir une action tragique par des ſauts & des entrechats, c'eſt terminer très-agréablement le Spectacle, que de donner un Ballet après l'*Opera*, comme une petite Piece après la Tragédie. Dans ce nouveau Spectacle, qui ne tient point au précédent, on peut auſſi faire choix d'une autre Langue ; c'eſt une autre Nation qui paroît ſur la Scène. L'Art Pantomime ou la Danſe devenant alors la Langue de convention, la parole en doit être bannie à ſon tour, & la Muſique, reſtant le moyen de liaiſon, s'applique à la Danſe dans la petite Piece, comme elle s'appliquoit dans la grande à la Poéſie. Mais avant d'employer cette Langue nouvelle, il faut la créer. Commencer par donner des Ballets en action, ſans avoir préalablement établi la convention des geſtes, c'eſt parler une Langue à gens qui n'en ont pas le Dictionnaire, & qui, par conſéquent, ne l'entendront point.

OPERA. *ſ. m.* Eſt auſſi un mot conſacré pour diſtinguer les différens ouvrages d'un même Auteur, ſelon l'ordre dans lequel ils ont été imprimés ou gravés, & qu'il marque ordinairement lui-

même sur les titres par des chiffres. (Voyez OEUVRE.) Ces deux mots sont principalement en usage pour les compositions de symphonie.

ORATOIRE. De l'Italien *Oratorio*. Espèce de Drame en Latin ou en Langue vulgaire, divisé par Scènes, à l'imitation des Pièces de Théâtre, mais qui roule toujours sur des sujets sacrés & qu'on met en Musique pour être exécuté dans quelque Eglise durant le Carême ou en d'autres tems. Cet usage, assez commun en Italie, n'est point admis en France. La Musique Françoise est si peu propre au genre Dramatique, que c'est bien assez qu'elle y montre son insuffisance au Théâtre, sans l'y montrer encore à l'Église.

ORCHESTRE. *s. m.* On prononce *Orquestre*. C'étoit, chez les Grecs, la partie inférieure du Théâtre ; elle étoit faite en demi-cercle & garnie de sièges tout autour. On l'appelloit *Orchestre*, parce que c'étoit-là que s'exécutoient les Danses.

Chez eux l'*Orchestre* faisoit une partie du Théâtre ; à Rome il en étoit séparé & rempli de sièges destinés pour les Sénateurs, les Magistrats, les Vestales, & les autres personnes de distinction. A Paris l'*Orchestre* des Comédies Françoise & Italienne, & ce qu'on appelle ailleurs le *Parquet*, est destiné en partie à un usage semblable.

Aujourd'hui ce mot s'applique plus particulièrement à la Musique & s'entend, tantôt du lieu où se tiennent ceux qui jouent des Instrumens, comme l'*Orchestre* de l'Opera, tantôt du lieu où se tiennent tous les Musiciens en général, comme l'*Orchestre* du Concert Spirituel au Château des Tuileries, & tantôt de la collection de tous les Symphonistes : c'est dans ce dernier sens que l'on dit de l'exécution de Musique que l'*Orchestre* étoit bon ou mauvais, pour dire que les Instrumens étoient bien ou mal joués.

Dans les Musiques nombreuses en Symphonistes, telles que celle d'un Opera, c'est un soin qui n'est pas à négliger que la bonne distribution de l'*Orchestre*. On doit en grande partie à ce soin l'effet étonnant de la Symphonie dans les Opera d'Italie. On porte la premiere attention sur la fabrique même de l'*Orchestre*, c'est-à-dire de l'en-

ceinte qui le contient. On lui donne les proportions convenables pour que les Symphonistes y soient le plus rassemblés & le mieux distribués qu'il est possible. On a soin d'en faire la caisse d'un bois léger & résonnant comme le sapin, de l'établir sur un vide avec des arcs-boutans, d'en écarter les Spectateurs par un rateau placé dans le parterre à un pied ou deux de distance. De sorte que le corps même de l'*Orchestre* portant, pour ainsi dire, en l'air, & ne touchant presque à rien, vibre & résonne sans obstacle, & forme comme un grand Instrument qui répond à tous les autres & en augmente l'effet.

A l'égard de la distribution intérieure, on a soin : 1°. que le nombre de chaque espece d'Instrument se proportionne à l'effet qu'ils doivent produire tous ensemble ; que, par exemple, les Basses n'étouffent pas les Dessus & n'en soient pas étouffées ; que les Hautbois ne dominent pas sur les Violons, ni les seconds sur les premiers : 2°. que les Instrumens de chaque espece, excepté les Basses, soient rassemblés entr'eux, pour qu'ils s'accordent mieux & marchent ensemble avec plus d'exactitude : 3°, que les Basses soient dispersées autour des deux Clavecins & par tout l'*Orchestre*, parce que c'est la Basse qui doit régler & soutenir toutes les autres Parties & que tous les Musiciens doivent l'entendre également : 4°. que tous les Symphonistes aient l'œil sur le maître à son Clavecin, & le maître sur chacun d'eux ; que de même chaque Violon soit vû de son premier & le voye : c'est pourquoi cet Instrument étant & devant être le plus nombreux doit être distribué sur deux lignes qui se regardent ; savoir, les premiers assis en face du Théâtre le dos tourné vers les Spectateurs, & les seconds vis-à-vis d'eux le dos tourné vers le Théâtre, &c.

Le premier *Orchestre* de l'Europe pour le nombre & l'intelligence des Symphonistes est celui de Naples : mais celui qui est le mieux distribué & forme l'ensemble le plus parfait est l'*Orchestre* de l'Opera du Roi de Pologne à Dresde, dirigé par l'illustre Hasse. (*Ceci s'écrivoit en* 1754.) (Voyez *Pl.* G. *fig.* 1.) la représentation de cet *Orchestre*, où, sans s'attacher aux mesures, qu'on n'a pas prises sur les lieux, on pourra mieux juger à l'œil de la distribution totale qu'on ne pourroit faire sur une longue description.

On a remarqué que de tous les *Orchestres* de l'Europe, celui de l'Opera de Paris, quoiqu'un des plus nombreux, étoit celui qui faisoit le moins d'effet. Les raisons en sont faciles à comprendre. Premièrement la mauvaise construction de l'*Orchestre*, enfoncé dans la terre, & clos d'une enceinte de bois lourd, massif, & chargé de fer, étouffe toute résonnance: 2°. le mauvais choix des Symphonistes, dont le plus grand nombre reçu par faveur sait à peine la Musique, & n'a nulle intelligence de l'ensemble: 3°. leur assommante habitude de racler, s'accorder, préluder continuellement à grand bruit, sans jamais pouvoir être d'accord: 4°. le génie François, qui est en général de négliger & dédaigner tout ce qui devient devoir journalier: 5°. les mauvais Instrumens des Symphonistes, lesquels restant sur le lieu sont toujours des Instrumens de rebut, destinés à mugir durant les représentations, & à pourrir dans les Intervalles: 6°. le mauvais emplacement du maître qui, sur le devant du Théâtre & tout occupé des Acteurs, ne peut veiller suffisamment sur son *Orchestre* & l'a derrière lui, au lieu de l'avoir sous ses yeux: 7°. le bruit insupportable de son bâton qui couvre & amortit tout l'effet de la Symphonie: 8°. la mauvaise Harmonie de leurs compositions, qui, n'étant jamais pure & choisie, ne fait entendre, au lieu de choses d'effet, qu'un remplissage sourd & confus: 9°. pas assez de Contrebasses & trop de Violoncelles, dont les Sons, traînés à leur manière, étouffent la Mélodie & assomment le Spectateur: 10°. enfin le défaut de Mesure, & le caractère indéterminé de la Musique Françoise, où c'est toujours l'Acteur qui règle l'*Orchestre*, au lieu que l'*Orchestre* doit règler l'Acteur, & où les Dessus mènent la Basse, au lieu que la Basse doit mener les Dessus.

OREILLE. *s. f.* Ce mot s'emploie figurément en terme de Musique. Avoir de l'*Oreille*, c'est avoir l'ouïe sensible, fine & juste; en sorte que, soit pour l'intonation, soit pour la Mesure, on soit choqué du moindre défaut, & qu'aussi l'on soit frappé des beautés de l'Art, quand on les entend. On a l'*Oreille* fausse lorsqu'on chante constamment faux, lorsqu'on ne distingue point les Intonations fausses des

des Intonations justes, ou lorsqu'on n'est point sensible à la précision de la Mesure, qu'on la bat inégale ou à contretems. Ainsi le mot *Oreille* se prend toujours pour la finesse de la sensation ou pour le jugement du sens. Dans cette acception le mot *Oreille* ne se prend jamais qu'au singulier & avec l'article partitif. *Avoir de l'Oreille; il a peu d'Oreille.*

ORGANIQUE. *adj. pris subst. au femin.* C'étoit chez les Grecs cette partie de la Musique qui s'exécutoit sur les Instrumens, & cette partie avoit ses caracteres, ses Notes particulieres, comme on le voit dans les Tables de Bacchius & d'Alypius. (Voyez MUSIQUE, NOTES.)

ORGANISER le Chant. *v. a.* C'étoit, dans le commencement de l'invention du Contrepoint, insérer quelques Tierces dans une suite de Plain-Chant à l'unisson: de sorte, par exemple, qu'une partie du Chœur chantant ces quatre Notes, *ut re si ut*, l'autre partie chantoit en même tems ces quatre-ci, *ut re re ut.* Il paroît par les exemples cités par l'Abbé le Beuf & par d'autres, que l'*Organisation* ne se pratiquoit guères que sur la Note sensible à l'approche de la finale; d'où il suit qu'on n'*organisoit* presque jamais que par une Tierce mineure. Pour un Accord si facile & si peu varié, les Chantres qui *organisoient* ne laissoient pas d'être payés plus cher que les autres.

A l'égard de l'*Organum triplum*, ou *quadruplum*, qui s'appelloit aussi *Triplum* ou *Quadruplum* tout simplement, ce n'étoit autre chose que le même Chant des Parties *organisantes* entonné par des Hautes-Contres à l'Octave des Basses, & par des Dessus à l'Octave des Tailles.

ORTHIEN. *adj.* Le *Nome Orthien* dans la Musique Grecque étoit un Nome Dactylique, inventé, selon les uns, par l'ancien Olympus de Phrygien, & selon d'autres par le Mysien. C'est sur ce Nome *Orthien*, disent Hérodote & Aulugelle, que chantoit Arion quand il se précipita dans la mer.

OUVERTURE. *s. f.* Pièce de Symphonie qu'on s'efforce de rendre éclatante, imposante, harmonieuse, & qui sert de début aux Opéra & autres Drames lyriques d'une certaine étendue.

Les *Ouvertures* des Opéra François sont presque toutes calquées sur celles de Lully. Elles sont composées d'un morceau traînant appellé grave qu'on joue ordinairement deux fois, & d'une Reprise sautillante appellée gaie, laquelle est communément fuguée: plusieurs de ces Reprises rentrent encore dans le grave en finissant.

Il a été un tems où les *Ouvertures* Françoises servoient de modèle dans toute l'Europe. Il n'y a pas soixante ans qu'on faisoit venir en Italie des *Ouvertures* de France pour mettre à la tête des Opera. J'ai vu même plusieurs anciens Opera Italiens notés avec une *Ouverture* de Lulli à la tète. C'est de quoi les Italiens ne conviennent pas aujourd'hui que tout a si fort changé; mais le fait ne laisse pas d'être très-certain.

La Musique instrumentale ayant fait un progrès étonnant depuis une quarantaine d'années, les vieilles ouvertures faites pour des Symphonistes qui savoient peu tirer parti de leurs Instrumens, ont bientôt été laissées aux François, & l'on s'est d'abord contenté d'en garder à-peu-près la disposition. Les Italiens n'ont pas même tardé de s'affranchir de cette gêne, & ils distribuent aujourd'hui leurs *Ouvertures* d'une autre manière. Ils débutent par un morceau saillant & vif, à deux ou à quatre tems; puis ils donnent une *Andante* à demi-jeu, dans lequel ils tâchent de déployer toutes les graces du beau Chant, & ils finissent par un brillant *Allegro*, ordinairement à trois Tems.

La raison qu'ils donnent de cette distribution est, que dans un Spectacle nombreux où les Spectateurs font beaucoup de bruit, il faut d'abord les porter au silence & fixer leur attention par un début éclatant qui les frappe. Ils disent que le grave de nos *Ouvertures* n'est entendu ni écouté de personne, & que notre premier coup d'archet, que nous vantons avec tant d'emphase, moins bruyant que l'Accord des Instrumens qui le précède, & avec lequel il se con-

fond, eſt plus propre à préparer l'Auditeur à l'ennui qu'à l'attention. Ils ajoutent qu'après avoir rendu le Spectateur attentif, il convient de l'intéreſſer avec moins de bruit par un Chant agréable & flatteur qui le diſpoſe à l'attendriſſement qu'on tâchera bien-tôt de lui inſpirer; & de déterminer enfin l'*Ouverture* par un morceau d'un autre caractere, qui, tranchant avec le commencement du Drame, marque, en finiſſant avec bruit, le ſilence que l'Acteur arrivé ſur la Scène exige du Spectateur.

Notre vieille routine d'*Ouvertures* a fait naitre en France une plaiſante idée. Pluſieurs ſe ſont imaginés qu'il y avoit une telle convenance entre la forme des *Ouvertures* de Lulli, & un Opéra quelconque qu'on ne ſauroit la changer ſans rompre l'Accord du tout: de ſorte que, d'un début de Symphonie qui ſeroit dans un autre goût, tel, par exemple, qu'une *Ouverture* Italienne, ils diront avec mépris, que c'eſt une Sonate, & non pas une *Ouverture*; comme ſi toute *Ouverture* n'étoit pas une Sonate.

Je ſais bien qu'il ſeroit à deſirer qu'il y eût un rapport propre & ſenſible entre le caractère d'une *Ouverture* & celui de l'ouvrage qu'elle annonce; mais au lieu de dire que toutes les *Ouvertures* doivent être jettées au même moule, cela dit préciſément le contraire. D'ailleurs, ſi nos Muſiciens manquent ſi ſouvent de ſaiſir le vrai rapport de la Muſique aux paroles dans chaque morceau, comment ſaiſiront-ils les rapports plus éloignés & plus fins entre l'ordonnance d'une *Ouverture*, & celle du corps entier de l'ouvrage? Quelques Muſiciens ſe ſont imaginés bien ſaiſir ces rapports en raſſemblant d'avance dans l'*Ouverture* tous les caractères exprimés dans la Pièce, comme s'ils vouloient exprimer deux fois la même action, & que ce qui eſt à venir fût déjà paſſé. Ce n'eſt pas cela. L'*Ouverture* la mieux entendue eſt celle qui diſpoſe tellement les cœurs des Spectateurs, qu'ils s'ouvrent ſans effort à l'intérêt qu'on veut leur donner dès le commencement de la Pièce. Voilà le véritable effet que doit produire une bonne *Ouverture*: voilà le plan ſur lequel il la faut traiter.

OUVERTURE DU LIVRE, A L'OUVERTURE DU LIVRE. (Voyez LIVRE.)

OXIPYCNI. *adj. plur.* C'eſt le nom que donnoient les Anciens dans le Genre épais au troiſième Son en montant de chaque Tétracorde. Ainſi les Sons *Oxipycni* étoient cinq en nombre. (Voyez APYCNI, ÉPAIS, SYSTEME, TÉTRACORDE.)



P.

P. Par abbréviation, ſignifie *Piano*, c'eſt-à-dire, *Doux*. (Voyez Doux.) Le double *PP*. ſignifie, *Pianiſſimo*, c'eſt à dire, *très-Doux*.

PANTOMIME. *ſ. f.* Air ſur lequel deux ou pluſieurs Danſeurs exécutent en Danſe une Action qui porte auſſi le nom de *Pantomime*. Les Airs des *Pantomimes* ont pour l'ordinaire un couplet principal qui revient ſouvent dans le cours de la Pièce, & qui doit être ſimple, par la raiſon dite au mot *Contre-Danſe* : mais ce couplet eſt entremêlé d'autres plus ſaillans, qui parlent, pour ainſi dire, & font image, dans les ſituations où le Danſeur doit mettre une expreſſion déterminée.

PAPIER REGLÉ. On appelle ainſi le papier préparé avec les Portées toutes tracées, pour y noter la Muſique. (Voyez Portée.)

Il y a du *Papier reglé* de deux eſpèces, ſavoir celui dont le format eſt plus long que large, tel qu'on l'emploie communément en France, & celui dont le format eſt plus large que long; ce dernier eſt le ſeul dont on ſe ſerve en Italie. Cependant, par une biſarrerie dont j'ignore la cauſe, les Papetiers de Paris appellent *Papier reglé à la Françoiſe*, celui dont on ſe ſert en Italie, & *Papier reglé à l'Italienne*, celui qu'on préfere en France.

Le format plus large que long paroit plus commode, ſoit parce qu'un livre de cette forme ſe tient mieux ouvert ſur un pupitre, ſoit parce que les Portées étant plus longues on en change moins fréquemment : or, c'eſt dans ces changemens que les Muſiciens ſont ſujets à prendre une Portée pour l'autre, ſur-tout dans les Partitions. (Voyez Partition.)

Le *Papier reglé* en uſage en Italie eſt toujours de dix Portées, ni plus ni moins; & cela fait juſte deux Lignes ou Accolades dans les Partitions ordinaires, où l'on a toujours cinq Parties; ſçavoir, deux Deſſus de Violons, la *Viola*, la Partie chantante, & la Baſſe. Cette

division étant toujous la même, & chacun trouvant dans toutes les Partitions sa Partie semblablement placée, passe toujours d'une Accolade à l'autre sans embarras & sans risque de se méprendre. Mais dans les Partitions Françoises où le nombre des Portées n'est fixe & déterminé, ni dans les Pages ni dans les Accolades, il faut toujours hésiter à la fin de chaque Portée pour trouver, dans l'Accolade qui suit, la Portée correspondante à celle où l'on est; ce qui rend le Musicien moins sûr, & l'exécution plus sujette à manquer.

PARADIAZEUXIS, ou DISJONCTION PROCHAINE. *s. f.* C'étoit, dans la Musique Grecque, au rapport du vieux Bacchius, l'Intervalle d'un *Ton* seulement entre les Cordes de deux Tétracordes, & telle est l'espèce de disjonction qui règne entre le Tétracorde Synnéménon, & le Tétracorde Diézeugménon. (*Voyez ces mots.*)

PARAMESE. *s. f.* C'étoit, dans la Musique Grecque, le nom de la première Corde du Tétracorde Diézeugménon. Il faut se souvenir que le troisième Tétracorde pouvoit être conjoint avec le second; alors sa première Corde étoit la Mèse ou la quatrième Corde du second; c'est-à-dire, que cette Mèse étoit commune aux deux.

Mais quand ce troisième Tétracorde étoit disjoint, il commençoit par la Corde appellée *Paramèse*, laquelle, au lieu de se confondre avec la Mèse, se trouvoit alors un *Ton* plus haut, & ce *Ton* faisoit la disjonction ou distance entre la quatrième Corde ou la plus aiguë du Tétracorde Méson, & la première ou la plus grave du Tétracorde Diézeugménon. (Voyez SYSTEME, TÉTRACORDE.)

Paramèse signifie proche de la Mèse; parce qu'en effet la *Paramèse* n'en étoit qu'à un *Ton* de distance, quoiqu'il y eût quelquefois une Corde entre deux. (Voyez TRITE.)

PARANETE. *s. f.* C'est, dans la Musique ancienne, le nom donné par plusieurs Auteurs à la troisième Corde de chacun des trois Tétracordes Synnéménon, Diézeugménon, & Hyperboléon; Corde que quelques-uns ne distinguoient que par le nom du Genre où ces Tétracordes étoient employés. Ainsi la troisième Corde du Tétracorde Hyperboléon, laquelle est appellée Hyperboléon-Diatonos par Aristoxène & Alypius, est appellée *Paranète*-Hyperboléon par Euclide, &c.

PARAPHONIE. *s. f.* C'est, dans la Musique ancienne, cette espèce de Consonnance qui ne résulte pas des mêmes Sons, comme l'Unisson qu'on appelle *Homophonie*; ni de la Réplique des mêmes Sons, comme l'Octave qu'on appelle *Antiphonie*; mais des Sons réellement différens, comme la Quinte & la Quarte, seules *Paraphonies* admises dans cette Musique : car pour la Sixte & la Tierce, les Grecs ne les mettoient pas au rang des *Paraphonies*, ne les admettant pas même pour Consonnances.

PARFAIT. *adj.* Ce mot, dans la Musique, a plusieurs sens. Joint au mot *Accord*, il signifie un Accord qui comprend toutes les Consonnances sans aucune Dissonnance; joint au mot *Cadence*, il exprime celle qui porte la Note sensible & de la Dominante tombe sur la Finale; joint au mot *Consonnance*, il exprime un Intervalle juste & déterminé, qui ne peut être ni majeur ni mineur : ainsi l'Octave, la Quinte & la Quarte sont des Consonnances parfaites, & ce sont les seules; joint au mot *Mode*, il s'applique à la Mesure par une acception qui n'est plus connue & qu'il faut expliquer pour l'intelligence des anciens Auteurs.

Ils divisoient le Tems ou le Mode, par rapport à la Mesure, en *Parfait* ou *Imparfait*, & prétendant que le nombre ternaire étoit plus parfait que le binaire, ce qu'ils prouvoient par la Trinité, ils appelloient Tems ou Mode *Parfait*, celui dont la Mesure étoit à trois Tems, & ils le marquoient par un O ou cercle, quelquefois seul, & quelquefois barré ф. Le Tems ou Mode *Imparfait* formoit une Mesure à deux Tems, & se marquoit par un O tronqué ou un C, tantôt seul & tantôt barré ₵. (Voyez MESURE, MODE, PROLATION, TEMS.)

PARHYPATE. *s. f.* Nom de la Corde qui suit immédiatement l'Hypate du grave à l'aigu. Il y avoit deux *Parhypates* dans le Diagramme des Grecs; savoir, la *Parhypate-Hypaton*, & la *Parhypate-Meson*. Ce mot *Parhypate* signifie *Sous-principale* ou *proche la principale*. (Voyez HYPATE.)

PARODIE. *s. f.* Air de Symphonie dont on fait un Air chantant en y ajustant des paroles. Dans une Musique bien faite le Chant est fait sur les paroles, & dans la *Parodie* les paroles sont faites sur le

Chant : tous les couplets d'une Chanſon , excepté le premier , ſont des eſpèces de *Parodies* ; & c'eſt, pour l'ordinaire , ce que l'on ne ſent que trop à la maniere dont la Proſodie y eſt eſtropiée. (Voyez CHANSON.)

PAROLES. *ſ. f. plur.* C'eſt le nom qu'on donne au Poëme que le Compoſiteur met en Muſique ; ſoit que ce Poëme ſoit petit ou grand , ſoit que ce ſoit un Drame ou une Chanſon. La mode eſt de dire d'un nouvel Opéra que la Muſique en eſt paſſable ou bonne, mais que les *Paroles* en ſont déteſtables : on pourroit dire le contraire des vieux Opéra de Lulli.

PARTIE. *ſ. f.* C'eſt le nom de chaque Voix ou Mélodie ſéparée, dont la réunion forme le Concert. Pour conſtituer un Accord , il faut que deux Sons au moins ſe faſſent entendre à la fois; ce qu'une ſeule Voix ne ſauroit faire. Pour former, en chantant, une Harmonie ou une ſuite d'Accords , il faut donc pluſieurs Voix : le Chant qui appartient à chacune de ces Voix s'appelle *Partie*, & la collection de toutes les *Parties* d'un même ouvrage, écrites l'une au-deſſous de l'autre, s'appelle Partition. (Voyez PARTITION.)

Comme un Accord complet eſt compoſé de quatre Sons , il y a auſſi, dans la Muſique , quatre *Parties* principales dont la plus aiguë s'appelle *Deſſus*, & ſe chante par des Voix de femmes , d'enfans ou de *Muſici* : les trois autres ſont, la *Haute-Contre*, la *Taille* & la *Baſſe*, qui toutes appartiennent à des Voix d'hommes. On peut voir, (*Pl.* F.*Fig. 6.*) l'étendue de Voix de chacune de ces *Parties* , & la Clef qui lui appartient. Les Notes blanches montrent les Sons pleins où chaque *Partie* peut arriver tant en haut qu'en bas, & les Croches qui ſuivent montrent les Sons où la Voix commenceroit à ſe forcer , & qu'elle ne doit former qu'en paſſant. Les Voix Italiennes excèdent preſque toujours cette étendue dans le haut , ſur-tout les Deſſus ; mais la Voix devient alors une eſpèce de *Faucet*, & avec quelqu'art que ce défaut ſe déguiſe , c'en eſt certainement un.

Quelqu'une ou chacune de ces *Parties* ſe ſubdiviſe quand on compoſe à plus de quatre *Parties*. (Voyez DESSUS , TAILLE, BASSE.)

Dans la première invention du Contrepoint, il n'eut d'abord que deux *Parties*, dont l'une s'appelloit *Tenor*, & l'autre *Diſcant*. Enſuite on

on en ajoûta une troisième qui prit le nom de *Triplum* ; & enfin une quatrieme, qu'on appella quelquefois *Quadruplum*, & plus communément *Mottetus*. Ces *Parties* se confondoient & enjamboient très-fréquemment les unes sur les autres : ce n'est que peu-à-peu qu'en s'étendant à l'aigu & au grave, elles ont pris, avec des Diapasons plus séparés & plus fixes, les noms qu'elles ont aujourd'hui.

Il y a aussi des *Parties* instrumentales. Il y a même des Instrumens comme l'Orgue, le Clavecin, la Viole, qui peuvent faire plusieurs *Parties* à la fois. On divise aussi la Musique Instrumentale en quatre *Parties*, qui répondent à celles de la Musique Vocale, & qui s'appellent *Dessus*, *Quinte*, *Taille*, & *Basse* ; mais ordinairement le Dessus se sépare en deux, & la Quinte s'unit avec la Taille, sous le nom commun de *Viole*. On trouvera aussi (*Pl.* F. *Fig.* 7.) les Clefs & l'étendue des quatre *Parties* Instrumentales : mais il faut remarquer que la plûpart des Instrumens n'ont pas dans le haut des bornes précises, & qu'on les peut faire démancher autant qu'on veut aux dépens des oreilles des Auditeurs ; au lieu que dans le bas ils ont un terme fixe qu'ils ne sauroient passer : ce terme est à la Note que j'ai marquée ; mais je n'ai marqué dans le haut que celle où l'on peut atteindre sans démancher.

Il y a des *Parties* qui ne doivent être chantées que par une seule Voix, ou jouées que par un seul Instrument, & celles-là s'appellent *Parties récitantes*. D'autres *Parties* s'exécutent par plusieurs personnes chantant ou jouant à l'Unisson, & on les appelle *Parties concertantes* ou *Parties de Chœur*.

On appelle encore *Partie*, le papier de Musique sur lequel est écrite la *Partie* séparée de chaque Musicien ; quelquefois plusieurs chantent ou jouent sur le même papier : mais quand ils ont chacun le leur, comme cela se pratique ordinairement dans les grandes Musiques ; alors, quoiqu'en ce sens chaque Concertant ait sa *Partie*, ce n'est pas à dire dans l'autre sens qu'il y ait autant de *Parties* de Concertans, attendu que la même *Partie* est souvent doublée, triplée & multipliée à proportion du nombre total des exécutans.

PARTITION. *s. f.* Collection de toutes les Parties d'une Pièce de Musique, où l'on voit, par la réunion des Portées correspondantes,

l'Harmonie qu'elles forment entr'elles. On écrit pour cela toutes les Parties Portée à Portée, l'une au-dessous de l'autre avec la Clef qui convient à chacune, commençant par les plus aiguës, & plaçant la Basse au-dessous du tout ; on les arrange, comme j'ai dit au mot COPISTE, de manière que chaque Mesure d'une Portée soit placée perpendiculairement au-dessus ou au-dessous de la Mesure correspondante des autres Parties, & enfermée dans les mêmes Barres prolongées de l'une à l'autre, afin que l'on puisse voir d'un coup d'œil tout ce qui doit s'entendre à la fois.

Comme dans cette disposition une seule ligne de Musique comprend autant de Portées qu'il y a de Parties, on embrasse toutes ces Portées par un trait de plume qu'on appelle *Accolade*, & qui se tire à la marge au commencement de cette ligne ainsi composée ; puis on recommence, pour une nouvelle Ligne, à tracer une nouvelle Accolade qu'on remplit de la suite des mêmes Portées écrites dans le même ordre.

Ainsi, quand on veut suivre une Partie, après avoir parcouru la Portée jusqu'au bout, on ne passe pas à celle qui est immédiatement au-dessous : mais on regarde quel rang la Portée que l'on quitte occupe dans son Accolade, on va chercher dans l'Accolade qui suit la Portée correspondante, & l'on y trouve la suite de la même Partie.

L'usage des *Partitions* est indispensable pour composer. Il faut aussi que celui qui conduit un Concert ait la *Partition* sous les yeux pour voir si chacun suit sa Partie, & remettre ceux qui peuvent manquer : elle est même utile à l'Accompagnateur pour bien suivre l'Harmonie ; mais quant aux autres Musiciens, on donnne ordinairement à chacun sa Partie séparée, étant inutile pour lui de voir celle qu'il n'exécute pas.

Il y a pourtant quelques cas où l'on joint dans une Partie séparée d'autres Parties en *Partition* partielle, pour la commodité des exécutans. 1°. Dans les Parties vocales, on note ordinairement la Basse continue en *Partition* avec chaque Partie récitante, soit pour éviter au Chanteur la peine de compter ses Pauses en suivant la Basse, soit pour qu'il se puisse accompagner lui-même en répétant ou récitant sa Partie. 2°. Les deux Parties d'un Duo chantant se notent en *Partition* dans

chaque Partie séparée, afin que chaque Chanteur, ayant sous les yeux tout le Dialogue, en saisisse mieux l'esprit, & s'accorde plus aisément avec sa contre Partie. 3°. Dans les Parties Instrumentales, on a soin, pour les Récitatifs obligés, de noter toujours la Partie chantante en *Partition* avec celle de l'Instrument, afin que dans ces alternatives de Chant non mesuré & de Symphonie mesurée, le Symphoniste prenne juste le tems des Ritournelles sans enjamber & sans retarder.

PARTITION est encore, chez les Facteurs d'Orgue & de Clavecin, une règle pour accorder l'Instrument, en commençant par une Corde ou un Tuyau de chaque Touche dans l'étendue d'une Octave ou un peu plus, prise vers le milieu du Clavier; & sur cette Octave ou *Partition* l'on accorde, après, tout le reste. Voici comment on s'y prend pour former la *Partition*.

Sur un Son donné par un Instrument dont je parlerai au mot *Ton*, l'on accorde à l'Unisson ou à l'Octave le C *sol ut* qui appartient à la Clef de ce nom, & qui se trouve au milieu du Clavier ou à-peu près. On accorde ensuite le *sol*, Quinte aiguë de cet *ut*; puis le *re*, Quinte aiguë de ce *sol*; après quoi l'on redescend à l'Octave de ce *re*, à côté du premier *ut*. On remonte à la Quinte *la*, puis encore à la Quinte *mi*. On redescend à l'Octave de ce *mi*, & l'on continue de même, montant de Quinte en Quinte, & redescendant à l'Octave lorsqu'on avance trop à l'aigu. Quand on est parvenu au *sol* Dièse, on s'arrête.

Alors on reprend le premier *ut*, & l'on accorde son Octave aiguë; puis la Quinte grave de cette Octave *fa*; l'Octave aiguë de ce *fa*; ensuite le *si* Bémol, Quinte de cette Octave; enfin le *mi* Bémol, Quinte grave de ce *si* Bémol: l'Octave aigue duquel *mi* Bémol doit faire Quinte juste ou à-peu-près avec le *la* Bémol ou *sol* Dièse précédemment accordé. Quand cela arrive, la Partition est juste; autrement elle est fausse, & cela vient de n'avoir pas bien suivi les regles expliquées au mot *Temperament*. Voyez (*Pl. F. Fig. 8.*) la succession d'Accords qui forme la *Partition*.

La *Partition* bien faite, l'accord du reste est très-facile, puisqu'il n'est plus question que d'Unissons & d'Octaves pour achever d'accorder tout le Clavier.

PASSACAILLE. *s. f.* Espèce de Chaconne dont le Chant est plus tendre & le mouvement plus lent que dans les Chaconnes ordinaires. (Voyez CHACONNE.) Les *Passacailles* d'Armide & d'Issé sont célèbres dans l'Opéra François.

PASSAGE. *s. m.* Ornement dont on charge un trait de Chant, pour l'ordinaire assez court ; lequel est composé de plusieurs Notes ou Diminutions qui se chantent ou se jouent très-légèrement. C'est ce que les Italiens appellent aussi *Passò.* Mais tout Chanteur en Italie est obligé de savoir composer des *Passi*, au lieu que la plûpart des Chanteurs François ne s'écartent jamais de la Note & ne font de *Passages* que ceux qui sont écrits.

PASSE-PIED. *s. m.* Air d'une Danse de même nom, fort commune, dont la mesure est triple, se marque $\frac{3}{8}$, & se bat à un Tems. Le mouvement en est plus vif que celui du Menuet, le caractère de l'Air à-peu-près semblable ; excepté que le *Passe-pied* admet la syncope, & que le Menuet ne l'admet pas. Les Mesures de chaque Reprise y doivent entrer de même en nombre pairement pair. Mais l'Air du *Passe-pied* au lieu de commencer sur le *Frappé* de la Mesure, doit dans chaque Reprise commencer sur la croche qui le précède.

PASTORALE. *s. f.* Opéra champêtre dont les Personnages sont des Bergers, & dont la Musique doit être assortie à la simplicité de goût & de mœurs qu'on leur suppose.

Une *Pastorale* est aussi une Pièce de Musique faite sur des paroles relatives à l'état *Pastoral*, ou un Chant qui imite celui des Bergers, qui en a la douceur, la tendresse & le naturel ; l'Air d'une Danse composée dans le même caractère s'appelle aussi *Pastorale.*

PASTORELLE. *s. f.* Air Italien dans le genre pastoral. Les Airs François appellés Pastorales, sont ordinairement à deux Tems, & dans le caractère de Musette. Les *Pastorelles* Italiennes ont plus d'accent, plus de grace, autant de douceur & moins de fadeur. Leur Mesure est toujours le six-huit.

PATHÉTIQUE. *adj.* Genre de Musique dramatique & théâtral, qui tend à peindre & à émouvoir les grandes passions, & plus particulierement la douleur & la tristesse. Toute l'expression de la Musique

Françoise, dans le genre *Pathetique*, consiste dans les Sons traînés, renforcés, glapissans, & dans une telle lenteur de mouvement, que tout sentiment de la Mesure y soit effacé. De-là vient que les François croient que tout ce qui est lent est *Pathetique*, & que tout ce qui est *Pathetique* doit être lent. Ils ont même des Airs qui deviennent gais & badins, ou tendres & *Pathetiques*, selon qu'on les chante vîte ou lentement. Tel est un Air si connu dans tout Paris, auquel on donne le premier caractere sur ces paroles : *Il y a trente ans que mon cotillon traîne*, &c. & le second sur celles ci : *Quoi ! vous partez sans que rien vous arrête*, &c. C'est l'avantage de la Mélodie Françoise ; elle sert à tout ce qu'on veut. *Fiet avis, &, cum volet, arbor.*

Mais la Musique Italienne n'a pas le même avantage : chaque Chant, chaque Mélodie a son caractère tellement propre, qu'il est impossible de l'en dépouiller. Son *Pathétique* d'Accent & de Mélodie se fait sentir en toute sorte de Mesure, & même dans les Mouvemens les plus vifs. Les Airs François changent de caractère selon qu'on presse ou qu'on ralentit le mouvement : chaque Air Italien a son Mouvement tellement déterminé, qu'on ne peut l'altérer sans anéantir la Mélodie. L'Air ainsi défiguré ne change pas son caractère, il le perd ; ce n'est plus du Chant, ce n'est rien.

Si le caractère du *Pathétique* n'est pas dans le mouvement, on ne peut pas dire non plus qu'il soit dans le Genre, ni dans le Mode, ni dans l'Harmonie ; puisqu'il y a des morceaux également *Pathétiques* dans les trois Genres, dans les deux Modes, & dans toutes les Harmonies imaginables. Le vrai *Pathétique* est dans l'Accent passionné, qui ne se détermine point par les règles ; mais que le génie trouve & que le cœur sent, sans que l'Art puisse, en aucune maniere, en donner la loi.

PATTE A RÉGLER. *s. f.* On appelle ainsi un petit instrument de cuivre, composé de cinq petites rainures également espacées, attachées à un manche commun, par lesquelles on trace à la fois sur le papier, & le long d'une regle, cinq lignes paralleles qui forment une Portée. (Voyez PORTÉE.)

PAVANE. *s. f.* Air d'une Danse ancienne du même nom, laquelle depuis longtems n'est plus en usage. Ce nom de *Pavane* lui fut donné parce que les figurans faisoient, en se regardant, une espece de roue à

la manière des Paons. L'Homme se servoit, pour cette roue, de sa cape & de son épée qu'il gardoit dans cette Danse, & c'est par allusion à la vanité de cette attitude qu'on a fait le verbe réciproque *se pavaner*.

PAUSE. *s. f.* Intervalle de tems qui, dans l'exécution, doit se passer en silence par la Partie où la *Pause* est marquée. (Voyez TACET, SILENCE.)

Le nom de *Pause* peut s'appliquer à des Silences de différentes durées; mais communément il s'entend d'une Mesure pleine. Cette *Pause* se marque par un demi-Bâton qui, partant d'une des lignes intérieures de la Portée, descend jusqu'à la moitié de l'espace compris entre cette ligne & la ligne qui est immédiatement au-dessous. Quand on a plusieurs *Pauses* à marquer, alors on doit se servir des figures dont j'ai parlé au mot Bâton, & qu'on trouve marquées *Pl.* D. *Fig.* 9.

A l'égard de la *demi-Pause*, qui vaut une Blanche, ou la moitié d'une Mesure à quatre Tems, elle se marque comme la *Pause* entière, avec cette différence que la *Pause* tient à une ligne par le haut, & que la *demi-Pause* y tient par le bas. Voyez, dans la même Figure 9, la distinction de l'une & de l'autre.

Il faut remarquer que la *Pause* vaut toujours une Mesure juste, dans quelque espèce de Mesure qu'on soit; au lieu que la *demi-Pause* a une valeur fixe & invariable : de sorte que, dans toute Mesure, qui vaut plus ou moins d'une Ronde ou de deux Blanches, on ne doit point se servir de la *demi-Pause* pour marquer une demi-Mesure, mais des autres silences qui en expriment la juste valeur.

Quant à cette autre espèce de *Pause* connue dans nos anciennes Musiques sous le nom de *Pauses initiales*, parce qu'elles se plaçoient après la Clef, & qui servoient, non à exprimer des Silences, mais à déterminer le Mode; ce nom de *Pauses* ne leur fut donné qu'abusivement : c'est pourquoi je renvoie sur cet article aux mots *Bâton* & *Mode*.

PAUSER. *v. n.* Appuyer sur une syllabe en chantant. On ne doit *Pauser* que sur les syllabes longues, & l'on ne *Pause* jamais sur les *e* muets.

PÉAN. *s. m.* Chant de victoire parmi les Grecs, en l'honneur des Dieux, & surtout d'Apollon.

PENTACORDE. *s. m.* C'étoit chez les Grecs tantôt un Instrument à cinq cordes, & tantôt un ordre ou système formé de cinq Sons : c'est en ce dernier sens que la Quinte ou Diapente s'appelloit quelquefois *Pentacorde*.

PENTATONON. *s. m.* C'étoit dans la Musique ancienne le nom d'un Intervalle que nous appellons aujourd'hui Sixte-superflue. (Voyez SIXTE.) Il est composé de quatre Tons, d'un semi-Ton majeur & d'un semi-Ton mineur, d'où lui vient le nom de *Pentatonon*, qui signifie *cinq tons*.

PERFIDIE. *s. f.* Terme emprunté de la Musique Italienne, & qui signifie une certaine affectation de faire toujours la même chose, de poursuivre toujours le même dessein, de conserver le même Mouvement, le même caractere de Chant, les mêmes Passages, les mêmes figures de Notes. (Voyez DESSEIN, CHANT, MOUVEMENT.) Telles sont les Basses-contraintes; comme celles des anciennes Chaconnes, & une infinité de manieres d'Accompagnement contraint ou *Perfidié*, *Perfidiato*, qui dépendent du caprice des Compositeurs.

Ce terme n'est point usité en France, & je ne sais s'il a jamais été écrit en ce sens ailleurs que dans le Dictionnaire de Brossard.

PÉRIELESE *s. f.* Terme de Plain Chant. C'est l'interposition d'une ou plusieurs Notes dans l'intonation de certaines pièces de Chant, pour en assurer la Finale, & avertir le Chœur que c'est à lui de reprendre & poursuivre ce qui suit.

La *Perielèse* s'appelle autrement *Cadence* ou *petite Neume*, & se fait de trois manières, savoir; 1°. Par *Circonvolution*. 2°. Par *Intercidence* ou *Diaptose*. 3°. Ou par simple *Duplication*. Voyez ces mots.

PERIPHERES. *s. f.* Terme de la Musique Grecque, qui signifie une suite de Notes tant ascendantes que descendantes, & qui reviennent, pour ainsi dire, sur elles-mêmes. La *Peripherès* étoit formée de l'*Anacamptos* & de l'*Euthia*.

PETTEIA. *s. f.* Mot Grec qui n'a point de correspondant dans notre langue, & qui est le nom de la dernière des trois parties dans lesquelles on subdivise la Melopée. (Voyez MÉLOPÉE.)

La *Petteia* est, selon Aristide Quintilien, l'art de discerner les Sons dont on doit faire ou ne pas faire usage, ceux qui doivent être plus ou

moins fréquens, ceux par où l'on doit commencer & ceux par où l'on doit finir.

C'est la *Petteia* qui constitue les Modes de la Musique; elle détermine le Compositeur dans le choix du genre de Mélodie relatif au mouvement qu'il veut peindre ou exciter dans l'ame, selon les personnes & selon les occasions. En un mot la *Petteia*, partie de l'Hermosménon qui regarde la Mélodie, est à cet égard ce que les Mœurs sont en Poësie.

On ne voit pas ce qui a porté les anciens à lui donner ce nom, à moins qu'ils ne l'aient pris de πεττεία leur jeu d'Echecs; la *Petteia* dans la Musique étant une règle pour combiner & arranger les Sons, comme le jeu d'Echecs en est une autre pour arranger les Pièces appellées πέττοι, *Calculi*.

PHILÉLIE. *s. f.* C'étoit chez les Grecs une sorte d'Hymne ou de Chanson en l'honneur d'Apollon. (Voyez CHANSON.)

PHONIQUE. *s. f.* Art de traiter & combiner les Sons sur les principes de l'Acoustique. (Voyez ACOUSTIQUE.)

PHRASE. *s. f.* Suite de Chant ou d'Harmonie qui forme sans interruption un sens plus ou moins achevé, & qui se termine sur un repos par une Cadence plus ou moins parfaite.

Il y a deux espèces de *Phrases* musicales. En Mélodie la *Phrase* est constituée par le Chant, c'est-à dire, par une suite de Sons tellement disposés, soit par rapport au Ton, soit par rapport au Mouvement, qu'ils fassent un tout bien lié, lequel aille se résoudre sur une Corde essencielle du Mode où l'on est.

Dans l'Harmonie, la *Phrase* est une suite régulière d'Accords tous liés entr'eux par des Dissonnances exprimées ou sous-entendues; laquelle se résout sur une Cadence absolue, & selon l'espèce de cette Cadence: selon que le sens en est plus ou moins achevé, le repos est aussi plus ou moins parfait.

C'est dans l'invention des *Phrases* musicales, dans leurs proportions, dans leur entrelacement, que consistent les véritables beautés de la Musique. Un Compositeur qui ponctue & phrase bien, est un homme d'esprit: un Chanteur qui sent, marque bien ses *Phrases*; & leur accent est un homme de goût: mais celui qui ne sait voir & rendre que les Notes, les

les Tons, les Tems, les Intervalles, ſans entrer dans le ſens des *Phraſes*, quelque ſûr, quelque exact d'ailleurs qu'il puiſſe être, n'eſt qu'un Croque-ſol.

PHRYGIEN. *adj.* Le Mode *Phrygien* eſt un des quatre principaux & plus anciens Modes de la Muſique des Grecs. Le caractere en étoit ardent, fier, impétueux, véhément, terrible. Auſſi étoit-ce, ſelon Athénée, ſur le Ton ou Mode *Phrygien* que l'on ſonnoit les Trompettes & autres Inſtrumens militaires.

Ce Mode inventé, dit-on, par Marſyas Phrygien, occupe le milieu entre le Lydien & le Dorien; & ſa Finale eſt à un *Ton* de diſtance de celles de l'un & de l'autre.

PIECE. *ſ. f.* Ouvrage de Muſique d'une certaine étendue, quelquefois d'un ſeul morceau & quelquefois de pluſieurs, formant un enſemble & un tout fait pour être exécuté de ſuite. Ainſi une Ouverture eſt une *Pièce*, quoique compoſée de trois morceaux, & un Opéra même eſt une *Pièce*, quoique diviſé par Actes. Mais outre cette acception générique, le mot *Pièce* en a une plus particulière dans la Muſique Inſtrumentale, & ſeulement pour certains Inſtrumens, tels que la Viole & le Clavecin. Par exemple, on ne dit point une *Pièce de Violon*; l'on dit *une Sonate*: & l'on ne dit guère une Sonate de Clavecin, l'on dit *une Pièce.*

PIED. *ſ. m.* Meſure de Tems ou de quantité, diſtribuée en deux ou pluſieurs valeurs égales ou inégales. Il y avoit dans l'ancienne Muſique cette différence des Tems aux *Pieds*, que les Tems étoient comme les Points ou élémens indiviſibles, & les *Pieds* les premiers compoſés de ces élémens. Les *Pieds*, à leur tour, étoient les élémens du Metre ou du Rhythme.

Il y avoit des *Pieds* ſimples, qui pouvoient ſeulement ſe diviſer en Tems, & de compoſés, qui pouvoient ſe diviſer en d'autres *Pieds*, comme le Choriambe, qui pouvoit ſe réſoudre en un Trochée & une Ïambe: l'Ïonique eſt un Pyrrique & un Spondée, &c.

Il y avoit des *Pieds* Rhythmiques, dont les quantités relatives & déterminées étoient propres à établir des rapports agréables, comme

égales, doubles, sesquialtères, sesquitierces, &c. & de non Rhythmiques, entre lesquels les rapports étoient vagues, incertains, peu sensibles; tels, par exemple qu'on en pourroit former de mots François, qui, pour quelques syllabes brèves ou longues, en ont une infinité d'autres sans valeur déterminée, ou qui, brèves ou longues seulement dans les règles des Grammairiens, ne sont senties comme telles, ni par l'oreille des Poëtes, ni dans la pratique du Peuple.

PINCÉ. *s. m.* Sorte d'agrément propre à certains Instrumens, & surtout au Clavecin : il se fait, en battant alternativement le Son de la Note écrite avec le Son de la Note inférieure, & observant de commencer & finir par la Note qui porte le *Pincé.* Il y a cette différence du *Pincé* au Tremblement ou Trille que celui ci se bat avec la Note supérieure, & le *Pincé* avec la Note inférieure. Ainsi le Trille sur *ut* se bat sur l'*ut* & sur le *re*, & le *Pincé* sur le même *ut*, se bat sur l'*ut* & sur le *si.* Le *Pincé* est marqué, dans les Pièces de Couperin, avec une petite croix fort semblable à celle avec laquelle on marque le Trille dans la Musique ordinaire. Voyez les signes de l'un & de l'autre à la tête des Pièces de cet Auteur.

PINCER. *v. a.* C'est employer les doigts au lieu de l'Archet pour faire sonner les Cordes d'un Instrument. Il y a des Instrumens à Cordes qui n'ont point d'Archet, & dont on ne joue qu'en les *pinçant ;* tels sont le Sistre, le Luth, la Guittarre : mais on pince aussi quelquefois ceux où l'on se sert ordinairement de l'Archet, comme le Violon & le Violoncelle ; & cette manière de jouer, presque inconnue dans la Musique Françoise, se marque dans l'Italienne par le mot *Pizzicato.*

PIQUÉ. *adj. pris adverbialement.* Manière de jouer en pointant les Notes & marquant fortement le Pointé.

Notes *piquées* sont des suites de Notes montant ou descendant diatoniquement, ou rebattues sur le même Degré, sur chacune desquelles on met un Point, quelquefois un peu allongé pour indiquer qu'elles doivent être marquées égales par des coups de langue ou d'Archet secs & détachés, sans retirer ou repousser l'Archet, mais en le faisant passer en frappant & sautant sur la Corde autant de fois qu'il y a de Notes, dans le même sens qu'on a commencé.

PIZZICATO. Ce mot écrit dans les Musiques Italiennes avertit qu'il faut *Pincer*. (Voyez PINCER.)

PLAGAL. *adj.* Ton ou Mode *Plagal*. Quand l'Octave se trouve divisée arithmétiquement, suivant le langage ordinaire; c'est à dire, quand la Quarte est au grave & la Quinte à l'aigu, on dit que le Ton est *Plagal*, pour le distinguer de l'authentique où la Quinte est au grave & la Quarte à l'aigu.

Supposons l'Octave *A a* divisée en deux parties par la Dominante *E*. Si vous modulez entre les deux *la*, dans l'espace d'une Octave, & que vous fassiez votre Finale sur l'un de ces *la*, votre Mode est *Authentique*. Mais si, modulant de même entre ces deux *la*, vous faites votre Finale sur la Dominante *mi*, qui est intermédiaire, ou que, modulant de la Dominante à son Octave, vous fassiez la Finale sur la Tonique intermédiaire, dans ces deux cas le Mode est *Plagal*.

Voilà toute la différence, par laquelle on voit que tous les Tons sont réellement Authentiques, & que la distinction n'est que dans le Diapason du Chant & dans le choix de la Note sur laquelle on s'arrête, qui est toujours la Tonique dans l'Authentique, & le plus souvent la Dominante dans le *Plagal*.

L'étendue des Voix, & la division des Parties a fait disparoître ces distinctions dans la Musique; & on ne les connoit plus que dans le Plain-Chant. On y compte quatre Tons *Plagaux* ou Collatéraux; savoir, le second, le quatrième, le sixième & le huitième; tous ceux dont le nombre est pair. (Voyez TONS DE L'ÉGLISE.)

PLAIN-CHANT. *s. m.* C'est le nom qu'on donne dans l'Église Romaine au Chant Ecclésiastique. Ce Chant, tel qu'il subsiste encore aujourd'hui, est un reste bien défiguré, mais bien précieux, de l'ancienne Musique Grecque, laquelle, après avoir passé par les mains des barbares, n'a pu perdre encore toutes ses premières beautés. Il lui en reste assez pour être de beaucoup préférable, même dans l'état où il est actuellement, & pour l'usage auquel il est destiné, à ces Musiques efféminées & théâtrales, ou maussades & plates, qu'on y substitue en quelques Églises, sans gravité, sans goût, sans convenance, & sans respect pour le lieu qu'on ose ainsi profaner.

Le tems où les Chrétiens commencèrent d'avoir des Églises & d'y chanter des Pseaumes & d'autres Hymnes, fut celui où la Musique avoit déjà perdu presque toute son ancienne énergie par un progrès dont j'ai exposé ailleurs les causes. Les Chrétiens s'étant saisis de la Musique dans l'état où ils la trouvèrent, lui ôtèrent encore la plus grande force qui lui étoit restée; sçavoir, celle du Rhythme & du Mètre, lorsque, des vers auxquels elle avoit toujours été appliquée, ils la transportèrent à la prose des Livres Sacrés, ou à je ne sais quelle barbare Poésie, pire pour la Musique que la prose même. Alors l'une des deux parties constitutives s'évanouit, & le Chant se traînant, uniformement & sans aucune espèce de Mesure, de Notes en Notes presque égales, perdit avec sa marche rhythmique & cadencée toute l'énergie qu'il en recevoit. Il n'y eut plus que quelques Hymnes dans lesquelles, avec la Prosodie & la quantité des Pieds, conservés, on sentît encore un peu la cadence du vers; mais ce ne fut plus là le caractère général du *Plain-Chant*, dégénéré le plus souvent en une Psalmodie toujours monotone & quelquefois ridicule, sur une Langue telle que la Latine, beaucoup moins harmonieuse & accentuée que la Langue Grecque.

Malgré ces pertes si grandes, si essencielles, le *Plain-Chant* conservé d'ailleurs par les Prêtres dans son caractère primitif, ainsi que tout ce qui est extérieur & cérémonie dans leur Église, offre encore aux connoisseurs de précieux fragmens de l'ancienne Mélodie & de ses divers Modes, autant qu'elle peut se faire sentir sans Mesure & sans Rhythme, & dans le seul Genre Diatonique qu'on peut dire n'être, dans sa pureté, que le *Plaint-Chant*. Les divers Modes y conservent leurs deux distinctions principales; l'une par la différence des Fondamentales ou Toniques, & l'autre par la différente position des deux semi-Tons, selon le Degré du systême Diatonique naturel où se trouve la Fondamentale, & selon que le Mode Authentique ou Plagal représente les deux Tétracordes conjoints ou disjoints. (Voyez SYSTEMES, TÉTRACORDES, TONS DE L'ÉGLISE.)

Ces Modes, tels qu'ils nous ont été transmis dans les anciens Chants Ecclésiastiques, y conservent une beauté de caractère & une variété d'affections bien sensibles aux connoisseurs non prévenus, & qui ont

conſervé quelque jugement d'oreille pour les ſyſtèmes mélodieux établis ſur des principes différens des nôtres : mais on peut dire qu'il n'y a rien de plus ridicule & de plus plat que ces *Plain-Chants* accommodés à la moderne, pretintaillés des ornemens de notre Muſique, & modulés ſur les Cordes de nos Modes : comme ſi l'on pouvoit jamais marier notre ſyſtème harmonique avec celui des Modes anciens, qui eſt établi ſur des principes tout différens. On doit ſavoir gré aux Evêques, Prévôts & Chantres qui s'oppoſent à ce barbare mélange, & deſirer, pour le progrès & la perfection d'un Art, qui n'eſt pas, à beaucoup près, au point où l'on croit l'avoir mis, que ces précieux reſtes de l'antiquité ſoient fidèlement tranſmis à ceux qui auront aſſez de talent & d'autorité pour enrichir le ſyſtème moderne. Loin qu'on doive porter notre Muſique dans le *Plain-Chant*, je ſuis perſuadé qu'on gagneroit à tranſporter le *Plain-Chant* dans notre Muſique ; mais il faudroit avoir pour cela beaucoup de goût, encore plus de ſavoir, & ſur-tout être exempt de préjugés.

Le *Plain-Chant* ne ſe Note que ſur quatre lignes, & l'on n'y emploie que deux Clefs, ſavoir la Clef d'*ut* & la Clef de *fa* ; qu'une ſeule Tranſpoſition, ſavoir un Bémol ; & que deux figures de Notes, ſavoir la Longue ou Quarrée, à laquelle on ajoûte quelquefois une queue, & la Brève qui eſt en loſange.

Ambroiſe, Archevêque de Milan, fut, à ce qu'on prétend, l'inventeur du *Plain-Chant* ; c'eſt-à-dire qu'il donna le premier une forme & des règles au Chant eccléſiaſtique pour l'approprier mieux à ſon objet, & le garantir de la barbarie & du dépériſſement où tomboit de ſon tems la Muſique. Grégoire, Pape, le perfectionna & lui donna la forme qu'il conſerve encore aujourd'hui à Rome & dans les autres Egliſes où ſe pratique le Chant Romain. L'Egliſe Gallicane n'admit qu'en partie avec beaucoup de peine & preſque par force le Chant Grégorien. L'extrait ſuivant d'un Ouvrage du tems même, imprimé à Francfort en 1594, contient le détail d'une ancienne querelle ſur le *Plain-Chant*, qui s'eſt renouvellée de nos jours ſur la Muſique, mais qui n'a pas eu le même iſſue. Dieu faſſe paix au grand Charlemagne.

» Le très-pieux Roi Charles étant retourné célébrer la Pâque à

» Rome avec le Seigneur Apostolique, il s'émut, durant les fêtes, une » querelle entre les Chantres Romains & les Chantres François. Les » François prétendoient chanter mieux & plus agréablement que les » Romains. Les Romains, se disant les plus savans dans le Chant ec- » cléfiastique, qu'ils avoient appris du Pape Saint Grégoire, accu- » soient les François de corrompre, écorcher & défigurer le vrai » Chant. La dispute ayant été portée devant le Seigneur Roi, les » François qui se tenoient forts de son appui, insultoient aux Chantres » Romains. Les Romains, fiers de leur grand savoir, & comparant la » Doctrine de Saint Grégoire à la rusticité des autres, les traitoient » d'ignorans, de rustres, de sots, & de grosses bêtes. Comme cette al- » tercation ne finissoit point, le très-pieux Roi Charles dit à ses Chan- » tres: déclarez-nous quelle est l'eau la plus pure & la meilleure, celle » qu'on prend à la source vive d'une fontaine, ou celle des rigoles qui » n'en découlent que de bien loin? Ils dirent tous que l'eau de la source » étoit la plus pure & celle des rigoles d'autant plus altérée & sale » qu'elle venoit de plus loin. Remontez donc, reprit le Seigneur Roi » Charles, à la fontaine de Saint Grégoire dont vous avez évidem- » ment corrompu le Chant. Ensuite le Seigneur Roi demanda au Pape » Adrien des Chantres pour corriger le Chant François, & le Pape » lui donna Théodore & Benoît, deux Chantres très-savans & instruits » par Saint Grégoire même: il lui donna aussi des Antiphoniers de » Saint Grégoire qu'il avoit notés lui-même en Note Romaine. De ces » deux Chantres, le Seigneur Roi Charles, de retour en France, en en- » voya un à Metz & l'autre à Soissons, ordonnant à tous les Maîtres » de Chant des Villes de France de leur donner à corriger les Antipho- » niers, & d'apprendre d'eux à Chanter. Ainsi furent corrigés les Anti- » phoniers François que chacun avoit altérés par des additions & retran- » chemens à sa mode, & tous les Chantres de France apprirent le Chant » Romain, qu'ils appellent maintenant Chant François; mais quant » aux Sons tremblans, flattés, battus, coupés dans le Chant, les Fran- » çois ne purent jamais bien les rendre, faisant plutôt des chevrotte- » mens que des roulemens, à cause de la rudesse naturelle & barbare » de leur gosier. Du reste, la principale école de Chant demeura tou-

» jour à Metz, & autant le Chant Romain surpasse celui de Metz,
» autant le Chant de Metz surpasse celui des autres écoles Françoises.
» Les Chantres Romains apprirent de même aux Chantres François à
» s'accompagner des Instrumens; & le Seigneur Roi Charles, ayant de-
» rechef amené avec soi en France des Maîtres de Grammaire & de
» calcul, ordonna qu'on établît par-tout l'étude des Lettres; car avant
» ledit Seigneur Roi l'on n'avoit en France aucune connoissance des
» Arts libéraux.

Ce passage est si curieux que les Lecteurs me sauront gré, sans doute, d'en transcrire ici l'original.

Et reversus est Rex piissimus Carolus, & celebravit Romæ Pascha cum Domno Apostolico. Ecce orta est contentio per dies festos Paschæ inter Cantores Romanorum & Gallorum. Dicebant se Galli melius cantare & pulchriùs quam Romani. Dicebant se Romani doctissimè cantilenas ecclesiasticas proferre, sicut docti fuerant à Sancto Gregorio Papâ, Gallos corruptè cantare, & cantilenam sanam destruendo dilacerare. Quæ contentio ante Domnum Regem Carolum pervenit. Galli verò propter securitatem Domni Regis Caroli valdè exprobrabant Cantoribus Romanis, Romani verò propter auctoritatem magnæ doctrinæ eos stultos, rusticos & indoctos velut bruta animalia affirmabant, & doctrinam Sancti Gregorii præferebant rusticitati eorum: & cum altercatio de neutrâ parte finiret, ait Domnus piissimus Rex Carolus ad suos Cantores: Dicite palam quis purior est, & quis melior, aut fons vivus, aut rivuli ejus longè decurrentes? Responderunt omnes unâ voce, fontem, velut caput & originem, puriorem esse; rivulos autem ejus quantò longiùs à fonte recesserint, tantò turbulentos & sordibus ac immunditiis corruptos; & ait Domnus Rex Carolus: Revertimini vos ad fontem Sancti Gregorii, quia manifestè corrupistis cantilenam ecclesiasticam. Mox petiit Domnus Rex Carolus ab Adriano Papâ Cantores qui Franciam corrigerent de Cantu. At ille dedit ei Theodorum & Benedictum doctissimos Cantores qui à Sancto Gregorio eruditi fuerant, tribuitque Antiphonarios Sancti Gregorii, quos ipse notaverat notâ Romanâ: Domnus verò Rex Carolus revertens in Franciam misit unum Can-

torem in Metis Civitate, alterum in Suessonis Civitate, præcipiens de omnibus Civitatibus Franciæ Magistros scholæ Antiphonarios eis ad corrigendum tradere, & ab eis discere cantare. Correcti sunt ergò Antiphonarii Francorum, quos unusquisque pro suo arbitrio vitiaverat, addens vel minuens; & omnes Franciæ Cantores didicerunt notam Romanam quam nunc vocant notam Franciscam : excepto quòd tremulas vel vinnulas, sivè collisibiles vel secabiles voces in Cantu non poterant perfectè exprimere Franci, naturali voce barbaricâ frangentes in gutture voces, quàm potiùs exprimentes. Majus autem Magisterium Cantandi in Metis remansit ; quantùmque Magisterium Romanum superat Metense in arte Cantandi, tantò superat Metensis Cantilena cæteras scholas Gallorum. Similiter erudierunt Romani Cantores supradictos Cantores Francorum in arte organandi ; & Domnus Rex Carolus iterùm à Româ artis grammaticæ & computatoriæ Magistros secum adduxit in Franciam, & ubique studium litterarum expandere jussit. Ante ipsum enim Domnum Regem Carolum in Galliâ nullum studium fuerat liberalium Artium. Vide Annal. & Hist. Francor. ab an. 708. ad an. 990. Scriptores coœtaneos. impr. Francofurti 1594. sub vitâ Caroli magni.

PLAINTE. *s. f.* (Voyez ACCENT.)

PLEIN-CHANT. (Voyez PLAIN-CHANT.)

PLEIN-JEU, se dit du Jeu de l'Orgue, lorsqu'on a mis tous les registres, & aussi lorsqu'on remplit toute l'Harmonie; il se dit encore des Instrumens d'archet, lorsqu'on en tire tout le Son qu'ils peuvent donner.

PLIQUE. *s. f. Plica*, sorte de Ligature dans nos anciennes Musiques. La *Plique* étoit un signe de retardement ou de lenteur (*signum morositatis*, dit Muris.) Elle se faisoit en passant d'un Son à un autre, depuis le semi-Ton jusqu'à la Quinte, soit en montant, soit en descendant; & il y en avoit de quatre sortes. 1. La *Plique* longue ascendante est une figure quadrangulaire avec un seul trait ascendant à droite, ou avec deux traits dont celui de la droite est le plus grand. 2. La *Plique* longue descendante a deux traits descendans dont celui de la droite est le plus grand. 3. La *Plique* brève ascendante a le trait montant de la

gauche

gauche plus long que celui de la droite. 4. Et la descendante a le trait descendant de la gauche plus grand que celui de la droite.

POINCT ou POINT. *s. m.* Ce mot en Musique signifie plusieurs choses différentes.

Il y a dans nos vieilles Musiques six sortes de *Points*, savoir : *Point* de perfection, *Point* d'imperfection, *Point* d'accroissement, *Point* de division, *Point* de translation, & *Point* d'altération.

I. Le *Point* de perfection appartient à la division ternaire. Il rend parfaite toute Note suivie d'une autre Note moindre de la moitié par sa figure : alors, par la force du *Point* intermédiaire, la Note précédente vaut le triple au lieu du double de celle qui suit.

II. Le *Point* d'imperfection placé à la gauche de la Longue, diminue sa valeur, quelquefois d'une Ronde ou semi Breve, quelquefois de deux. Dans le premier cas, on met une Ronde entre la Longue & le *Point* ; dans le second, on met deux Rondes à la droite de la Longue.

III. Le *Point* d'accroissement appartient à la division binaire, & entre deux Notes égales, il fait valoir à celle qui précede le double de celle qui suit.

IV. Le *Point* de division se met avant une semi-Brève suivie d'une Brève dans le Tems parfait. Il ôte un Tems à cette Breve, & fait qu'elle ne vaut plus que deux Rondes au lieu de trois.

V. Si une Ronde entre deux *Points* se trouve suivie de deux ou plusieurs Brèves en Tems imparfait, le second point transfere sa signification à la dernière de ces Breves, la rend parfaite & la fait valoir trois Tems. C'est le *Point* de translation.

VI. Un *Point* entre deux Rondes, placées elles-mêmes entre deux Brèves ou Quarrées dans le Tems parfait, ôte un Tems à chacune de ces deux Breves ; de sorte que chaque Breve ne vaut plus que deux Rondes, au lieu de trois. C'est le *Point* d'altération.

Ce même *Point* devant une Ronde suivie de deux autres Rondes entre deux Breves ou Quarrées double la valeur de la derniere de ces Rondes.

Comme ces anciennes divisions du Tems en parfait & imparfait ne sont plus d'usage dans la Musique, toutes ces significations du *Point*, qui, à dire vrai, sont fort embrouillées, se sont abolies depuis longtems.

Aujourd'hui le *Point*, pris comme valeur de Note, vaut toujours la moitié de celle qui le précède. Ainsi après la Ronde le *Point* vaut une Blanche, après la Blanche une Noire, après la Noire une Croche, &c. Mais cette manière de fixer la valeur du *Point* n'est sûrement pas la meilleure qu'on eût pû imaginer, & cause souvent bien des embarras inutiles.

POINT-D'ORGUE ou POINT-DE-REPOS, est une autre espèce de *Point* dont j'ai parlé au mot *Couronne*. C'est relativement à cette espèce de Point qu'on appelle généralement *Points d'Orgue* ces sortes de Chants, mesurés ou non mesurés, écrits ou non écrits, & toutes ces successions harmoniques qu'on fait passer sur une seule Note de Basse toujours prolongée. (Voyez CADENZA.)

Quand ce même Point surmonté d'une Couronne s'écrit sur la dernière Note d'un Air ou d'un morceau de Musique, il s'appelle alors *Point final*.

Enfin il y a encore une autre espèce de *Points*, appellés *Points détachés*, lesquels se placent immédiatement au-dessus ou au-dessous de la tête des Notes; on en met presque toujours plusieurs de suite, & cela avertit que les Notes ainsi ponctuées doivent être marquées par des coups de langue ou d'archet égaux, secs & détachés.

POINTER. *v. a.* C'est, au moyen du Point, rendre alternativement longues & brèves des suites de Notes naturellement égales, telles, par exemple, qu'une suite de Croches. Pour les *Pointer* sur la Note, on ajoute un Point après la première, une double-Croche sur la seconde, un Point après la troisième, puis une double-Croche, & ainsi de suite. De cette manière elles gardent de deux en deux la même valeur qu'elles avoient auparavant; mais cette valeur se distribue inégalement entre les deux Croches; de sorte que la première ou Longue en a les trois quarts, & la seconde ou Brève l'autre quart. Pour les *Pointer* dans

l'exécution, on les passe inégales selon ces mêmes proportions, quand même elles seroient notées égales.

Dans la Musique Italienne toutes les Croches sont toujours égales, à moins qu'elles ne soient marquées *Pointées*. Mais dans la Musique Françoise on ne fait les Croches exactement égales que dans la Mesure à quatre Tems ; dans toutes les autres, on les pointe toujours un peu à moins qu'il ne soit écrit *Croches égales*.

POLYCEPHALE. *adj.* Sorte de Nome pour les flûtes en l'honneur d'Apollon. Le Nome *Polycephale* fut inventé, selon les uns, par le second Olympe Phrygien, descendant du fils de Marsyas, & selon d'autres, par Cratès disciple de ce même Olympe.

POLYMNASTIE, ou POLYMNASTIQUE, *adj.* Nome pour les Flutes, inventé, selon les uns, par une femme nommée Polymneste, & selon d'autres, par Polymnestus, fils de Mélès Colophonien.

PONCTUER. *v. a.* C'est, en terme de composition, marquer les repos plus ou moins parfaits, & diviser tellement les Phrases qu'on sente par la Modulation & par les Cadences leurs commencemens, leurs chûtes, & leurs liaisons plus ou moins grandes, comme on sent tout cela dans le discours à l'aide de la ponctuation.

PORT-DE-VOIX. *s. m.* Agrément du Chant, lequel se marque par une petite Note appellée en Italien *Appoggiatura*, & se pratique, en montant diatoniquement d'une Note à celle qui la suit, par un coup de gosier dont l'effet est marqué dans la *Planche* B. *Fig.* 13.

PORT-DE-VOIX JETTÉ, se fait, lorsque, montant diatoniquement d'une Note à sa Tierce, on appuie la troisième Note sur le son de la seconde, pour faire sentir seulement cette troisieme Note par un coup de gosier redoublé, tel qu'il est marqué *Pl.* B. *Fig.* 13.

PORTÉE. *s. f.* La *Portée* ou Ligne de Musique est composée de cinq lignes parallèles, sur lesquelles ou entre lesquelles les diverses

Positions des Notes en marquent les Intervalles ou Degrés. La *Portée* du Plain-Chant n'a que quatre Lignes : elle en avoit d'abord huit, selon Kircher, marquées chacune d'une lettre de la Gamme, de sorte qu'il n'y avoit qu'un Degré conjoint d'une Ligne à l'autre. Lorsqu'on doubla les Degrés en plaçant aussi des Notes dans les Intervalles, la *Portée* de huit Lignes, réduite à quatre, se trouva de la même étendue qu'auparavant.

A ce nombre de cinq Lignes dans la Musique, & de quatre dans le Plain-Chant, on en ajoûte de postiches ou accidentelles quand cela est nécessaire & que les Notes passent en haut ou en bas l'étendue de la *Portée*. Cette étendue, dans une *Portée* de Musique, est en tout d'onze Notes formant dix Degrés diatoniques ; & dans le Plain-Chant, de neuf Notes formant huit Degrés. (Voyez CLEF, NOTES, LIGNES.)

POSITION. *s. f.* Lieu de la Portée où est placée une Note pour fixer le Degré d'élevation du Son qu'elle représente.

Les Notes n'ont, par rapport aux Lignes, que deux différentes *Positions* ; savoir, sur une Ligne ou dans un espace, & ces *Positions* sont toujours alternatives lorsqu'on marche diatoniquement. C'est ensuite le lieu qu'occupe la Ligne même ou l'espace dans la Portée & par rapport à la Clef qui détermine la véritable *Position* de la Note dans le Clavier général.

On appelle aussi *Position* dans la Mesure le Tems qui se marque en frappant, en baissant ou posant la main, & qu'on nomme plus communément le *Frappé*. (Voyez THESIS.)

Enfin l'on appelle *Position* dans le jeu des Instrumens à manche, le lieu où la main se pose sur le manche, selon le Ton dans lequel on veut jouer. Quand on a la main tout au haut du manche contre le sillet, en sorte que l'index pose à un Ton de la Corde-à-jour, c'est la *Position* naturelle. Quand on démanche on compte les *Positions* par les Degrés diatoniques dont la main s'éloigne du sillet.

PRÉLUDE. *s. m.* Morceau de Symphonie qui sert d'introduction & de préparation à une Pièce de Musique. Ainsi les Ouvertures d'Opera

font des *Préludes*; comme aussi les Ritournelles qui sont assez souvent au commencement des Scènes & Monologues.

Prélude est encore un trait de Chant qui passe par les principales Cordes du Ton, pour l'annoncer, pour vérifier si l'Instrument est d'accord, &c. Voyez l'Article suivant.

PRÉLUDER. *v. n.* C'est en général chanter ou jouer quelque trait de fantaisie irrégulier & assez court, mais passant par les Cordes essentielles du Ton, soit pour l'établir, soit pour disposer sa Voix ou bien poser sa main sur un Instrument, avant de commencer une Pièce de Musique.

Mais sur l'Orgue & sur le Clavecin l'Art de *Préluder* est plus considérable. C'est composer & jouer impromptu des Pièces chargées de tout ce que la Composition a de plus savant en Dessein, en Fugue, en Imitation, en Modulation & en Harmonie. C'est sur-tout en *préludant* que les grands Musiciens, exempts de cet extrême asservissement aux règles que l'œil des critiques leur impose sur le papier, font briller ces Transitions savantes qui ravissent les Auditeurs. C'est là qu'il ne suffit pas d'être bon Compositeur, ni de bien posséder son Clavier, ni d'avoir la main bonne & bien exercée, mais qu'il faut encore abonder de ce feu de génie & de cet esprit inventif qui font trouver & traiter sur le champ les sujets les plus favorables à l'Harmonie & les plus flatteurs à l'oreille. C'est par ce grand Art de *Préluder* que brillent en France les excellens Organistes, tels que sont maintenant les Sieurs Calvière & Daquin, surpassés toutefois l'un & l'autre par M. le Prince d'Ardore, Ambassadeur de Naples, lequel, pour la vivacité de l'invention & la force de l'exécution, efface les plus illustres Artistes, & fait à Paris l'admiration des connoisseurs.

PRÉPARATION. *s. f.* Acte de préparer la Dissonance. (Voyez PRÉPARER.)

PRÉPARER. *v. a. Préparer* la Dissonance, c'est la traiter dans l'Harmonie de manière qu'à la faveur de ce qui précède, elle soit moins dure à l'oreille qu'elle ne seroit sans cette préparation: selon cette définition toute Dissonance veut être préparée. Mais lorsque pour *Préparer*

une Dissonnance, on exige que le Son qui la forme ait fait consonnance auparavant, alors il n'y a fondamentalement qu'une seule Dissonnance qui se *Prépare*, savoir la Septième; encore cette Préparation n'est-elle point nécessaire dans l'Accord sensible, parce qu'alors la Dissonnance étant caractéristique, & dans l'Accord & dans le Mode, est suffisamment annoncée; que l'oreille s'y attend, la reconnoît, & ne se trompe ni sur l'Accord ni sur son progrès naturel. Mais lorsque la Septième se fait entendre sur un Son fondamental qui n'est pas essenciel au Mode, on doit la *Préparer* pour prévenir toute équivoque, pour empêcher que l'oreille de l'écoutant ne s'égare; & comme cet Accord de septième se renverse & se combine de plusieurs manières, de-là naissent aussi diverses manières apparentes de *Préparer*, qui, dans le fond, reviennent pourtant toujours à la même.

Il faut considérer trois choses dans la pratique des Dissonnances; savoir, l'Accord qui précède la Dissonnance, celui où elle se trouve, & celui qui la suit. La Préparation ne regarde que les deux premiers; pour le troisième, voyez *Sauver*.

Quand on veut *préparer* reguliérement une Dissonnance, il faut choisir, pour arriver à son Accord, une telle marche de Basse-fondamentale, que le Son qui forme la Dissonnance, soit un prolongement dans le Tems fort d'une Consonnance frappée sur le Tems foible dans l'Accord précédent; c'est ce qu'on appelle *Syncoper*. (Voyez SYNCOPE.)

De cette Préparation résultent deux avantages; savoir, 1. Qu'il y a nécessairement liaison harmonique entre les deux Accords, puisque la Dissonnance elle-même forme cette liaison; & 2. Que cette Dissonnance, n'étant que le prolongement d'un Son consonnant, devient beaucoup moins dure à l'oreille, qu'elle ne le seroit sur un Son nouvellement frappé. Or c'est-là tout ce qu'on cherche dans la Préparation. (Voyez CADENCE, DISSONNANCE, HARMONIE.)

On voit par ce que je viens de dire, qu'il n'y a aucune Partie destinée spécialement à *Preparer* la Dissonnance, que celle même qui la fait entendre: de sorte que si le Dessus sonne la Dissonnance, c'est à lui de syncoper; mais si la Dissonnance est à la Basse, il faut que la Basse syn-

cope. Quoiqu'il n'y ait rien là que de très-simple, les Maîtres de Composition ont furieusement embrouillé tout cela.

Il y a des Dissonnances qui ne se *préparent* jamais; telle est la Sixte ajoutée: d'autres qui se *préparent* fort rarement; telle est la Septième-diminuée.

PRESTO. *adv.* Ce mot, écrit à la tête d'un morceau de Musique indique le plus prompt & le plus animé des cinq principaux Mouvemens établis dans la Musique Italienne. *Presto* signifie *Vîte.* Quelquefois on marque un Mouvement encore plus pressé par le superlatif *Prestissimo.*

PRIMA INTENZIONE. Mot technique Italien, qui n'a point de correspondant en François, & qui n'en a pas besoin, puisque l'idée que ce mot exprime n'est pas connue dans la Musique Françoise. Un Air, un morceau *di Prima intenzione*, est celui qui s'est formé tout d'un coup tout entier & avec toutes ses Parties dans l'esprit du Compositeur, comme Pallas sortit toute armée du cerveau de Jupiter. Les morceaux *di Prima intenzione* sont de ces rares coups de génie, dont toutes les idées sont si étroitement liées qu'elles n'en font, pour ainsi dire, qu'une seule, & n'ont pu se présenter à l'esprit l'une sans l'autre. Ils sont semblables à ces périodes de Cicéron longues, mais éloquentes, dont le sens, suspendu pendant toute leur durée, n'est déterminé qu'au dernier mot, & qui, par conséquent, n'ont formé qu'une seule pensée dans l'esprit de l'Auteur. Il y a dans les Arts des inventions produites par de pareils efforts de génie, & dont tous les raisonnemens, intimement unis l'un à l'autre, n'ont pu se faire successivement, mais se sont nécessairement offerts à l'esprit tout à la fois, puisque le premier sans le dernier n'auroit eu aucun sens. Telle est, par exemple, l'invention de cette prodigieuse machine du Métier à bas, qu'on peut regarder, dit le Philosophe qui l'a décrite dans l'Encyclopédie, comme un seul & unique raisonnement dont la fabrication de l'ouvrage est la conclusion. Ces sortes d'opérations de l'entendement, qu'on explique à peine, même par l'analyse, sont des prodiges pour la raison, & ne se conçoivent que par les génies capables de les produire: l'effet en est toujours proportionné à l'effort de tête qu'ils

ont coûté, & dans la Musique les morceaux *di Prima intenzione* sont les seuls qui puissent causer ces extases, ces ravissemens, ces élans de l'ame qui transportent les auditeurs hors d'eux-mêmes. On les sent, on les devine à l'instant, les connoisseurs ne s'y trompent jamais. A la suite d'un de ces morceaux sublimes, faites passer un de ces Airs décousus, dont toutes les Phrases ont été composées l'une après l'autre, ou ne sont qu'une même phrase promenée en différens Tons, & dont l'Accompagnement n'est qu'un Remplissage fait après coup; avec quelque goût que ce dernier morceau soit composé, si le souvenir de l'autre vous laisse quelque attention à lui donner, ce ne sera que pour en être glacés, transis, impatientés. Après un Air *di Prima intenzione*, toute autre Musique est sans effet.

PRISE. *Lepsis.* Une des parties de l'ancienne Mélopée. (Voyez MÉLOPÉE.)

PROGRESSION. *s. f.* Proportion continue, prolongée au-delà de trois termes. (Voyez PROPORTION.) Les suites d'Intervalles égaux sont toutes en *Progressions*, & c'est en identifiant les termes voisins de différentes *Progressions*, qu'on parvient à completter l'Echelle Diatonique & Chromatique, au moyen du Tempérament. (Voyez TEMPÉRAMENT.)

PROLATION. *s. f.* C'est dans nos anciennes Musiques une manière de déterminer la valeur des Notes semi-Brèves sur celle de la Brève, ou des Minimes sur celle de la semi-Brève. Cette *Prolation* se marquoit après la Clef, & quelquefois après le signe du Mode, par un cercle ou un demi-cercle, ponctué ou non ponctué, selon les règles suivantes.

Considérant toujours la division sous-triple comme la plus excellente, ils divisoient la *Prolation* en parfaite & imparfaite, & l'une & l'autre en majeure & mineure, de même que pour le Mode.

La *Prolation* parfaite étoit pour la Mesure ternaire, & se marquoit par un Point dans le cercle quand elle étoit majeure; c'est-à-dire, quand elle indiquoit le rapport de la Brève à la semi-Brève: ou par un Point dans un demi-cercle quand elle étoit mineure; c'est-à-dire, quand elle indiquoit

indiquoit le rapport de la ſemi-Brève à la Minime. (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 9. & 11.

La *Prolation* imparfaite étoit pour la Meſure binaire, & ſe marquoit comme le Tems par un ſimple cercle quand elle étoit majeure; ou par un demi-cercle quand elle étoit mineure; *même Pl. Fig.* 10 & 12.

Depuis on ajoûta quelques autres ſignes à la *Prolation* parfaite : outre le cercle & le demi-cercle on ſe ſervit du Chiffre $\frac{3}{1}$ pour exprimer la valeur de trois Rondes ou ſemi-Brèves, pour celle de la Brève ou Quarrée; & du Chiffre $\frac{3}{2}$ pour exprimer la valeur de trois Minimes ou Blanches, pour la Ronde ou ſemi-Brève

Aujourd'hui toutes les *Prolations* ſont abolies; la diviſion ſous-double l'a emporté ſur la ſous-ternaire; & il faut avoir recours à des exceptions & à des ſignes particuliers, pour exprimer le partage d'une Note quelconque en trois autres Notes égales. (Voyez Valeur des Notes.)

On lit dans le Dictionnaire de l'Académie que *Prolation* ſignifie *Roulement*. Je n'ai point lu ailleurs ni ouï dire que ce mot ait jamais eu ce ſens-là.

PROLOGUE *ſ. m.* Sorte de petit Opera qui précède le grand, l'annonce & lui ſert d'introduction. Comme le ſujet des *Prologues* eſt ordinairement élevé, merveilleux, ampoulé, magnifique & plein de louanges, la Muſique en doit être brillante, harmonieuſe, & plus impoſante que tendre & pathétique. On ne doit point épuiſer ſur le *Prologue* les grands mouvemens qu'on veut exciter dans la Pièce, & il faut que le Muſicien, ſans être mauſſade & plat dans le début, ſache pourtant s'y ménager de manière à ſe montrer encore intéreſſant & neuf dans le corps de l'ouvrage. Cette gradation n'eſt ni ſentie, ni rendue par la plupart des Compoſiteurs; mais elle eſt pourtant néceſſaire, quoique difficile. Le mieux ſeroit de n'en avoir pas beſoin, & de ſupprimer tout-à-fait les *Prologues* qui ne ſont guères qu'ennuyer & impatienter les Spectateurs, ou nuire à l'intérêt de la Pièce, en uſant d'avance les moyens de plaire & d'intéreſſer. Auſſi les Opera François ſont-ils les ſeuls où l'on ait conſervé des *Prologues*; encore ne les y ſouffre-t-on que parce qu'on n'oſe murmurer contre les fadeurs dont ils ſont pleins.

PROPORTION. *f. f.* Egalité entre deux rapports. Il y a quatre ſortes de *Proportions*; ſavoir la *Proportion* Arithmétique, la Géométrique, l'Harmonique, & la Contre-Harmonique. Il faut avoir l'idée de ces diverſes *Proportions*, pour entendre les calculs dont les Auteurs ont chargé la théorie de la Muſique.

Soient quatre termes ou quantités *a b c d*; ſi la différence du premier terme *a* au ſecond *b* eſt égale à la différence du troiſième *c* au quatrième *d*, ces quatre termes ſont en *Proportion* Arithmétique. Tels ſont, par exemple, les nombres ſuivans, 2, 4 : 8, 10.

Que ſi, au lieu d'avoir égard à la différence, on compare ces termes par la manière de contenir ou d'être contenus; ſi, par exemple, le premier *a* eſt au ſecond *b* comme le troiſième *c* eſt au quatrième *d*, la *Proportion* eſt Géométrique. Telle eſt celle que forment ces quatre nombres 2, 4 : : 8, 16.

Dans le premier exemple, l'excès dont le premier terme 2 eſt ſurpaſſé par le ſecond 4 eſt 2; & l'excès dont le troiſième 8 eſt ſurpaſſé par le quatrième 10 eſt auſſi 2. Ces quatre termes ſont donc en *Proportion* Arithmétique.

Dans le ſecond exemple, le premier terme 2 eſt la moitié du ſecond 4; & le troiſième terme 8 eſt auſſi la moitié du quatrième 16. Ces quatre termes ſont donc en *Proportion* Géométrique.

Une *Proportion*, ſoit Arithmétique, ſoit Géométrique, eſt dite inverſe ou réciproque, lorſqu'après avoir comparé le premier terme au ſecond, l'on compare non le troiſième au quatrième, comme dans la *Proportion* directe, mais à rebours le quatrième au troiſième, & que les rapports ainſi pris ſe trouvent égaux. Ces quatre nombres 2, 4 : 8, 6, ſont en *Proportion* Arithmétique réciproque; & ces quatre 2, 4 : : 6, 3, ſont en *Proportion* Géométrique réciproque.

Lorſque, dans une *Proportion* directe, le ſecond terme ou le conſéquent du premier rapport eſt égal au premier terme ou à l'antécédent du ſecond rapport; ces deux termes étant égaux, ſont pris pour le même, & ne s'écrivent qu'une fois au lieu de deux. Ainſi dans cette *Proportion* Arithmétique 2, 4 : 4, 6; au lieu d'écrire deux fois le

nombre 4 ; on ne l'écrit qu'une ſois ; & la *Proportion* ſe poſe ainſi ÷ 2, 4, 6.

De même, dans cette *Proportion* Géométrique 2, 4 : : 4, 8, au lieu d'écrire 4 deux ſois, on ne l'écrit qu'une, de cette maniere ∺ 2, 4, 8.

Lorſque le conſéquent du premier rapport ſert ainſi d'antécédent au ſecond rapport, & que la *Proportion* ſe poſe avec trois termes, cette *Proportion* s'appelle continue, parce qu'il n'y a plus, entre les deux rapports qui la forment, l'interruption qui s'y trouve quand on la poſe en quatre termes.

Ces trois termes ÷ 2, 4, 6, ſont donc en *Proportion* Arithmétique continue, & ces trois ci, ∺ 2, 4, 8, ſont en *Proportion* Géométrique continue.

Lorſqu'une *Proportion* continue ſe prolonge ; c'eſt-à-dire, lorſqu'elle a plus de trois termes, ou de deux rapports égaux, elle s'appelle *Progreſſion*.

Ainſi ces quatre termes 2, 4, 6, 8, forment une Progreſſion Arithmétique, qu'on peut prolonger autant qu'on veut en ajoutant la différence au dernier terme.

Et ces quatre termes, 2, 4, 8, 16, forment une Progreſſion Géométrique, qu'on peut de même prolonger autant qu'on veut en doublant le dernier terme, ou en général, en le multipliant par le quotient du ſecond terme diviſé par le premier, lequel quotient s'appelle l'*Expoſant* du rapport, ou de la Progreſſion.

Lorſque trois termes ſont tels que le premier eſt au troiſième comme la différence du premier au ſecond eſt à la différence du ſecond au troiſieme, ces trois termes forment une ſorte de *Proportion* appellée *Harmonique*. Tels ſont, par exemple, ces trois nombres 3, 4, 6 : car comme le premier 3 eſt la moitié du troiſième 6, de même l'excès 1 du ſecond ſur le premier, eſt la moitié de l'excès 2 du troiſieme ſur le ſecond.

Enfin, lorſque trois termes ſont tels que la différence du premier au

second est à la différence du second au troisième, non comme le premier est au troisième, ainsi que dans la *Proportion* Harmonique; mais au contraire comme le troisième est au premier, alors ces trois termes forment entr'eux une sorte de *Proportion* appellée *Proportion Contre-Harmonique*. Ainsi ces trois nombres 3, 5, 6, sont en *Proportion* Contre-Harmonique.

L'expérience a fait connoître que les rapports de trois Cordes sonnant ensemble l'Accord parfait Tierce majeure, formoient entr'elles la sorte de *Proportion* qu'à cause de cela on a nommé Harmonique : mais c'est là une pure propriété de nombres qui n'a nulle affinité avec les Sons, ni avec leur effet sur l'organe auditif; ainsi la *Proportion* Harmonique & la *Proportion* Contre-Harmonique n'appartiennent pas plus à l'Art que la *Proportion* Arithmétique & la *Proportion* Géométrique, qui même y sont beaucoup plus utiles. Il faut toujours penser que les propriétés des quantités abstraites ne sont point des propriétés des Sons, & ne pas chercher, à l'exemple des Pythagoriciens, je ne sais quelles chimériques analogies entre choses de différente nature, qui n'ont entr'elles que des rapports de convention.

PROPREMENT. *adv.* Chanter ou jouer *Proprement*, c'est exécuter la Mélodie Françoise avec les ornemens qui lui conviennent. Cette Mélodie n'étant rien par la seule force des Sons, & n'ayant par elle-même aucun caractère, n'en prend un, que par les tournures affectées qu'on lui donne en l'exécutant. Ces tournures, enseignées par les Maîtres de *Goût du Chant*, font ce qu'on appelle les agrémens du Chant François. (Voyez AGRÉMENT.)

PROPRETÉ. *s. f.* Exécution du Chant François avec les ornemens qui lui sont propres, & qu'on appelle agrémens du Chant. (Voyez AGRÉMENT.)

PROSLAMBANOMENOS. C'étoit, dans la Musique ancienne, le Son le plus grave de tout le Systême, un Ton au-dessous de l'Hypate-Hypaton.

Son nom signifie *Surnuméraire*, *Acquise*, ou *Ajoûtée*, parce que la

Corde qui rend ce Son-là, fut ajoutée au-dessous de tous les Tétracordes pour achever le Diapason ou l'Octave avec la Mese; & le Disdiapason ou la double Octave avec la Nete-hyperboléon, qui étoit la corde la plus aiguë de tout le Système. (Voyez Système.)

PROSODIAQUE *adj.* Le Nome *Prosodiaque* se chantoit en l'honneur de Mars, & fut, dit-on, inventé par Olympus.

PROSODIE. *s. f.* Sorte de Nome pour les Flûtes & propre aux Cantiques que l'on chantoit chez les Grecs, à l'entrée des sacrifices. Plutarque attribue l'invention des *Prosodies* à Clonas, de Tégée selon les Arcadiens, & de Thébes selon les Béotiens.

PROTESIS. *s. f.* Pause d'un Tems long dans la Musique ancienne, à la différence du *Lemme*, qui étoit la Pause d'un Tems bref.

PSALMODIER *v. n.* C'est chez les Catholiques Chanter ou réciter les Pseaumes & l'Office d'une maniere particuliere, qui tient le milieu entre le Chant & la parole : c'est du Chant, parce que la voix est soutenue; c'est de la parole, parce qu'on garde presque toujours le même Ton.

PYCNI, PYCNOI. (Voyez Épais.)

PYTHAGORICIENS. *sub. mas. pluriel.* Nom d'une des deux Sectes dans lesquelles se divisoient les Théoriciens dans la Musique Grecque; elle portoit le nom de Pythagore, son chef, comme l'autre Secte portoit le nom d'Aristoxène. (Voyez Aristoxéniens.)

Les *Pythagoriciens* fixoient tous les Intervalles tant Consonnans que Dissonnans par le Calcul des rapports. Les Aristoxéniens, au contraire, disoient s'en tenir au jugement de l'oreille. Mais au fond leur dispute n'étoit qu'une dispute de mots, & sous des dénominations plus simples; les moitiés ou les quarts-de-*Ton* des Aristoxéniens, ou ne signifioient rien, ou n'exigeoient pas des calculs moins composés que ceux des Limma, des Comma, des Apotomes fixés par les *Pythagoriciens*. En proposant, par exemple, de prendre la moitié d'un *Ton*, que proposoit un Aristoxénien? Rien sur quoi l'oreille pût porter un jugement fixe; ou il ne savoit ce qu'il vouloit dire, ou il proposoit

de trouver une moyenne proportionnelle entre 8 & 9. Or cette moyenne proportionnelle eſt la racine quarrée de 72, & cette racine quarrée eſt un nombre irrationel : il n'y avoit aucun autre moyen poſſible d'aſſigner cette moitié-de-*Ton* que par la Géométrie, & cette méthode Géométrique n'étoit pas plus ſimple que les rapports de nombre à nombre calculés par les *Pythagoriciens*. La ſimplicité des Ariſtoxéniens n'étoit donc qu'apparente ; c'étoit une ſimplicité ſemblable à celle du Syſtème de M. de Boiſgelou, dont il ſera parlé ci-après. (Voyez INTERVALLE, SYSTEME.)



Q.

QUADRUPLE-CROCHE. *s. f.* Note de Musique valant le quart d'une Croche, ou la moitié d'une double Croche. Il faut soixante-quatre *Quadruples-Croches* pour une Mesure à quatre Tems; mais on remplit rarement une Mesure, & même un Tems, de cette espèce de Notes. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

La *Quadruple-Croche* est presque toujours liée avec d'autres Notes de pareille ou de différente valeur, & se figure ainsi ou . Elle tire son nom des quatre traits ou Crochets qu'elle porte.

QUANTITÉ. Ce mot, en Musique de même qu'en Prosodie, ne signifie pas le nombre des Notes ou des Syllabes, mais la durée relative qu'elles doivent avoir. La *Quantité* produit le Rhythme, comme l'Accent produit l'Intonation. Du Rhythme & de l'Intonation résulte la Mélodie. (Voyez MÉLODIE.)

QUARRÉ. *adj.* On appelloit autrefois B *Quarré* ou B *Dur*, le signe qu'on appelle aujourd'hui *Béquarre*. (Voyez B.)

QUARRÉE ou BREVE. *adj. pris substantiv.* Sorte de Note faite ainsi , & qui tire son nom de sa figure. Dans nos anciennes Musiques; elle valoit tantôt trois Rondes ou semi-Brèves, & tantôt deux, selon que la Prolation étoit parfaite ou imparfaite. (Voyez PROLATION.)

Maintenant la *Quarrée* vaut toujours deux Rondes, mais on l'emploie assez rarement.

QUART-DE-SOUPIR. *s. m.* Valeur de silence qui, dans la Musique Italienne, se figure ainsi Y; dans la Françoise ainsi 7, & qui marque, comme le porte son nom, la quatrième partie d'un soupir;

c'eſt-à-dire, l'équivalent d'une double-Croche. (Voyez SOUPIR; VALEUR DES NOTES.)

QUART-DE-TON. *ſ. m.* Intervalle introduit dans le Genre Enharmonique par Ariſtoxène, & duquel la raiſon eſt ſourde. (Voyez ÉCHELLE, ENHARMONIQUE, INTERVALLE, PYTHAGORICIENS.)

Nous n'avons, ni dans l'oreille, ni dans les calculs Harmoniques, aucun principe qui nous puiſſe fournir l'Intervalle exact d'un *Quart-de-Ton*; & quand on conſidère quelles opérations géométriques ſont néceſſaires pour le déterminer ſur le Monocorde, on eſt bien tenté de ſoupçonner qu'on n'a peut-être jamais entonné & qu'on n'entonnera peut-être jamais de *Quart-de-Ton* juſte, ni par la Voix, ni ſur aucun Inſtrument.

Les Muſiciens appellent auſſi *Quart-de-Ton* l'Intervalle qui, de deux Notes à un Ton l'une de l'autre, ſe trouve entre le Bémol de la ſupérieure & le Dièſe de l'inférieure; Intervalle que le Tempérament fait évanouir, mais que le calcul peut déterminer.

Ce *Quart-de-Ton* eſt de deux eſpèces; ſavoir, l'Enharmonique majeur, dans le rapport de 576 à 625, qui eſt le complément de deux ſemi-Tons mineurs au *Ton* majeur; & l'Enharmonique mineur, dans la raiſon de 125 à 128, qui eſt le complément des deux mêmes ſemi-Tons mineurs au *Ton* mineur.

QUARTE. *ſ. f.* La troiſième des Conſonnances dans l'ordre de leur génération. La *Quarte* eſt une Conſonnance parfaite; ſon rapport eſt de 3 à 4; elle eſt compoſée de trois Degrés diatoniques formés par quatre Sons; d'où lui vient le nom de *Quarte*. Son Intervalle eſt de deux *Tons* & demi; ſavoir, un *Ton* majeur, un *Ton* mineur, & un ſemi-Ton majeur.

La *Quarte* peut s'altérer de deux manières; ſavoir, en diminuant ſon Intervalle d'un ſemi-Ton, & alors elle s'appelle *Quarte diminuée* ou *fauſſe-Quarte*; ou en augmentant d'un ſemi-Ton ce même Intervalle, & alors elle s'appelle *Quarte ſuperflue* ou *Triton*, parce que l'Intervalle en eſt de trois Tons pleins : il n'eſt que de deux *Tons*, c'eſt-à-dire, d'un *Ton*, & deux ſemi-Tons dans la *Quarte diminuée*; mais ce dernier Intervalle

Intervalle eſt banni de l'Harmonie, & pratiqué ſeulement dans le Chant.

Il y a un Accord qui porte le nom de *Quarte*, ou *Quarte & Quinte*. Quelques uns l'appelleut Accord de Onzieme : c'eſt celui où ſous un Accord de Septieme on ſuppoſe à la Baſſe un cinquieme Son, une Quinte au-deſſous du Fondamental : car alors ce Fondamental fait Quinte, & ſa Septième fait Onzième avec le Son ſuppoſé. (Voyez SUPPOSITION.)

Un autre Accord s'appelle *Quarte ſuperflue* ou *Triton*. C'eſt un Accord ſenſible dont la diſſonnance eſt portée à la Baſſe : car alors la Note ſenſible fait Triton ſur cette diſſonnance. (Voyez ACCORD.)

Deux *Quartes* juſtes de ſuite ſont permiſes en compoſition, même par Mouvement ſemblable, pourvu qu'on y ajoûte la Sixte : mais ce ſont des paſſages dont on ne doit pas abuſer, & que la Baſſe-fondamentale n'autoriſe pas extrêmement.

QUARTER. *v. n.* C'étoit, chez nos anciens Muſiciens, une maniere de procéder dans le Déchant ou Contrepoint plûtôt par Quartes que par Quintes : c'étoit ce qu'ils appelloient auſſi par un mot Latin plus barbare encore que le François, *Diateſſeronare*.

QUATORZIEME. *ſ. f.* Réplique ou Octave de la Septième. Cet Intervalle s'appelle *Quatorzième*, parce qu'il faut former quatorze Sons pour paſſer diatoniquement d'un de ſes termes à l'autre.

QUATUOR. *ſ. m.* C'eſt le nom qu'on donne aux morceaux de Muſique vocale ou inſtrumentale qui ſont à quatre Parties récitantes. (Voyez PARTIES.) Il n'y a point de vrais *Quatuor*, ou ils ne valent rien. Il faut que dans un bon *Quatuor* les Parties ſoient preſque toujours alternatives, parce que dans tout Accord il n'y a que deux Parties tout au plus qui faſſent Chant & que l'oreille puiſſe diſtinguer à la fois ; les deux autres ne ſont qu'un pur rempliſſage, & l'on ne doit point mettre de rempliſſage dans un *Quatuor*.

QUEUE. *ſ. f.* On diſtingue dans les Notes la tête & la *Queue*. La tête eſt le corps même de la Note ; la *Queue* eſt ce trait perpendiculaire qui tient à la tête & qui monte ou deſcend indifféremment à travers la Portée. Dans le Plain-Chant la plûpart des Notes n'ont pas

de *Queue* ; mais dans la Musique il n'y a que la Ronde qui n'en ait point. Autrefois la Brève ou Quarrée n'en avoit pas non plus; mais les différentes positions de la *Queue* servoient à distinguer les valeurs des autres Notes, & sur-tout de la Plique. (Voyez PLIQUE.)

Aujourd'hui la *Queue* ajoûtée aux Notes du Plain-Chant prolonge leur durée ; elle l'abrège, au contraire, dans la Musique, puisqu'une Blanche ne vaut que la moitié d'une Ronde.

QUINQUE. *s. m.* Nom qu'on donne aux morceaux de Musique vocale ou instrumentale qui sont à cinq Parties récitantes. Puisqu'il n'y a pas de vrai *Quatuor*, à plus forte raison n'y a-t-il pas de véritable *Quinque*. L'un & l'autre de ces mots, quoique passés de la Langue Latine dans la Françoise, se prononcent comme en Latin.

QUINTE. *s. f.* La seconde des Consonnances dans l'ordre de leur génération. La *Quinte* est une Consonnance parfaite. (Voyez CONSONNANCE.) Son rapport est de 2 à 3. Elle est composée de quatre Degrés diatoniques, arrivant au cinquième Son, d'où lui vient le nom de *Quinte*. Son Intervalle est de trois *Tons* & demi; savoir, deux *Tons* majeurs, un *Ton* mineur, & un semi-Ton majeur.

La *Quinte* peut s'altérer de deux manières ; savoir, en diminuant son Intervalle d'un semi-Ton, & alors elle s'appelle *Fausse-Quinte*, & devroit s'appeller *Quinte-diminuée* ; ou en augmentant d'un semi-Ton le même Intervalle, & alors elle s'appelle *Quinte-superflue*. De sorte que la *Quinte-superflue* à quatre *Tons*, & la *Fausse-Quinte* trois seulement, comme le Triton, dont elle ne diffère dans nos systèmes que par le nombre des Degrés. (Voyez FAUSSE-QUINTE.)

Il y a deux Accords qui portent le nom de *Quinte* ; savoir, l'Accord de *Quinte & Sixte*, qu'on appelle aussi *grande-Sixte* ou *Sixte-ajoûtée*, & l'Accord de *Quinte-superflue*.

Le premier de ces deux Accords se considère en deux manières ; savoir, comme un Renversement de l'Accord de Septième, la Tierce du Son Fondamental étant portée au grave ; c'est l'Accord de *grande-Sixte* ; (Voyez SIXTE.) ou bien comme un Accord direct dont

le Son Fondamental eſt au grave, & c'eſt alors l'Accord de *Sixte-ajoûtee*. (Voyez DOUBLE-EMPLOI.)

Le ſecond ſe conſidere auſſi de deux manieres, l'une par les François, l'autre par les Italiens. Dans l'Harmonie Françoiſe la *Quinte-ſuperflue* eſt l'Accord dominant en Mode mineur, au-deſſous duquel on fait entendre la Médiante qui fait *Quinte-ſuperflue* avec la Note ſenſible. Dans l'Harmonie Italienne, la *Quinte-ſuperflue* ne ſe pratique que ſur la Tonique en Mode majeur, lorſque, par accident, ſa *Quinte* eſt dieſée, faiſant alors Tierce majeure ſur la Médiante & par conſéquent *Quinte-ſuperflue* ſur la Tonique. Le principe de cet Accord, qui paroit ſortir du Mode, ſe trouvera dans l'expoſition du Syſteme de M. Tartini. (Voyez SYSTEME.)

Il eſt défendu, en compoſition, de faire deux *Quintes* de ſuite par mouvement ſemblable entre les memes Parties : cela choqueroit l'oreille en formant une double Modulation.

M. Rameau prétend rendre raiſon de cette règle par le défaut de liaiſon entre les Accords. Il ſe trompe. Premiérement on peut former ces deux *Quintes* & conſerver la liaiſon harmonique. Secondement, avec cette liaiſon, les deux *Quintes* ſont encore mauvaiſes. Troiſiemement, il faudroit, par le méme principe, étendre, comme autrefois, la règle aux Tierces majeures; ce qui n'eſt pas & ne doit pas etre. Il n'appartient pas à nos hypothèſes de contrarier le jugement de l'oreille, mais ſeulement d'en rendre raiſon.

Quinte-fauſſe, eſt une *Quinte* réputée juſte dans l'Harmonie, mais qui, par la force de la Modulation, ſe trouve affoiblie d'un ſemi-Ton : telle eſt ordinairement la *Quinte* de l'Accord de Septieme ſur la ſeconde Note du Ton en Mode majeur.

La *fauſſe Quinte* eſt une diſſonnance qu'il faut ſauver : mais la *Quinte-fauſſe* peut paſſer pour Conſonnance & être traitée comme telle quand on compoſe à quatre Parties. (Voyez FAUSSE-QUINTE.)

QUINTE, eſt auſſi le nom qu'on donne en France à cette Partie inſtrumentale de rempliſſage qu'en Italie on appelle *Viola*. Le nom de cette Partie à paſſé à l'Inſtrument qui la joue.

QUINTER. *v. n.* C'étoit, chez nos anciens Muſiciens, une manière de procéder dans le Déchant ou Contrepoint plûtôt par *Quintes* que par Quartes. C'eſt ce qu'ils appelloient auſſi dans leur Latin, *Diapentiſſare*. Muris s'étend fort au long ſur les règles convenables pour *Quinter* ou Quarter à propos.

QUINZIEME. *ſ. f.* Intervalle de deux Octaves. (Voyez DOUBLE-OCTAVE.)



R.

RANZ-DES-VACHES. Air célebre parmi les Suisses, & que leurs jeunes Bouviers jouent sur la Cornemuse en gardant le bétail dans les montagnes. Voyez l'Air noté *Pl.* N. Voyez aussi l'article MUSIQUE où il est fait mention des étranges effets de cet Air.

RAVALEMENT. Le Clavier ou Systeme à *Ravalement*, est celui qui, au lieu de se borner à Quatre Octaves comme le Clavier ordinaire, s'étend à cinq, ajoutant une Quinte au-dessous de l'*ut* d'en bas, une Quarte au-dessus de l'*ut* d'en haut, & embrassant ainsi cinq Octaves entre deux *fa*. Le mot *Ravalement* vient des Facteurs d'Orgue & de Clavecin, & il n'y a guères que ces Instrumens sur lesquels on puisse embrasser cinq Octaves. Les Instrumens aigus passent meme rarement l'*ut* d'en haut sans jouer faux, & l'Accord des Basses ne leur permet point de passer l'*ut* d'en bas.

RE. Syllabe par laquelle on solfie la seconde Note de la Gamme. Cette Note, au naturel, s'exprime par la lettre D. (Voyez D. & GAMME.)

RECHERCHE. *s. f.* Espèce de Prélude ou de Fantaisie sur l'Orgue ou sur le Clavecin, dans laquelle le Musicien affecte de rechercher & de rassembler les principaux traits d'Harmonie & de Chant qui viennent d'etre exécutés, ou qui vont l'etre dans un Concert. Cela se fait ordinairement sur le Champ sans préparation, & demande, par conséquent, beaucoup d'habileté.

Les Italiens appellent encore *Recherches*, ou *Cadences*, ces *Arbitrii* ou Points d'Orgue que le Chanteur se donne la liberté de faire sur certaines Notes de sa Partie, suspendant la Mesure, parcourant les diverses Cordes du Mode, & méme en sortant quelquefois, selon les idées de son génie & les routes de son gosier, tandis que tout l'Accompagnement s'arrete jusqu'à ce qu'il lui plaise de finir.

RÉCIT. *s. m.* Nom générique de tout ce qui se chante à Voix seule. On dit, un *Récit* de Basse, un *Recit* de Haute-Contre. Ce mot s'ap-

plique même en ce sens aux Instrumens. On dit un *Récit* de Violon, de Flûte, de Hautbois. En un mot *Réciter* c'est chanter ou jouer seul une Partie quelconque, par opposition au Chœur & à la Symphonie en général, où plusieurs chantent ou jouent la même Partie à l'unisson.

On peut encore appeller *Récit* la Partie où règne le Sujet principal, & dont toutes les autres ne sont que l'Accompagnement. On a mis dans le Dictionnaire de l'Académie Françoise, *les Rècits ne sont point assujettis à la Mesure comme les Airs.* Un *Récit* est souvent un Air, & par conséquent Mesuré. L'Académie auroit-elle confondu le *Récit* avec le *Récitatif*?

RÉCITANT. *Partic.* Partie *Récitante* est celle qui se chante par une seule Voix, ou se joue par un seul Instrument; par opposition aux Parties de Symphonie & de Chœur qui sont exécutées à l'Unisson par plusieurs Concertans. (Voyez RÉCIT.)

RÉCITATION. *s. f.* Action de Réciter la Musique. (Voyez RÉCITER.)

RÉCITATIF. *s. m.* Discours récité d'un ton musical & harmonieux. C'est une manière de Chant qui approche beaucoup de la parole, une déclamation en Musique, dans laquelle le Musicien doit imiter, autant qu'il est possible, les inflexions de voix du Déclamateur. Ce Chant est nommé *Récitatif*, parce qu'il s'applique à la narration, au récit, & qu'on s'en sert dans le Dialogue dramatique. On a mis dans le Dictionnaire de l'Académie, que le *Récitatif* doit être débité : il y a des *Récitatifs* qui doivent être débités, d'autres qui doivent être soutenus.

La perfection du *Récitatif* dépend beaucoup du caractère de la Langue; plus la Langue est accentuée & mélodieuse, plus le *Récitatif* est naturel, & approche du vrai discours: il n'est que l'Accent noté dans une Langue vraiment musicale; mais dans une Langue pesante, sourde & sans accent, le *Récitatif* n'est que du chant, des cris, de la Psalmodie; on n'y reconnoît plus la parole. Ainsi le meilleur *Récitatif* est celui où l'on chante le moins. Voilà, ce me semble, le seul vrai principe tiré de la nature de la chose, sur lequel on doive se fonder pour juger du *Récitatif*, & comparer celui d'une Langue à celui d'une autre.

Chez les Grecs, toute la Poésie étoit en *Récitatif*, parce que la Langue étant mélodieuse, il suffisoit d'y ajoûter la Cadence du Mètre &

la Récitation soutenue, pour rendre cette Récitation tout-à-fait musicale; d'où vient que ceux qui versifioient appeloient cela *chanter*. Cet usage, passé ridiculement dans les autres Langues, fait dire encore aux Poetes, *je chante*, lorsqu'ils ne font aucune sorte de Chant. Les Grecs pouvoient chanter en parlant; mais chez nous il faut parler ou chanter; on ne sauroit faire à la fois l'un & l'autre. C'est cette distinction même qui nous a rendu le *Récitatif* nécessaire. La Musique domine trop dans nos Airs, la Poésie y est presque oubliée. Nos Drames lyriques sont trop chantés pour pouvoir l'être toujours. Un Opera qui ne seroit qu'une suite d'Airs ennuieroit presque autant qu'un seul Air de la même étendue. Il faut couper & séparer les Chants par de la parole; mais il faut que cette parole soit modifiée par la Musique. Les idées doivent changer, mais la Langue doit rester la même. Cette Langue une fois donnée, en changer dans le cours d'une Piece, seroit vouloir parler moitié François, moitié Allemand. Le passage du discours au Chant, & réciproquement, est trop disparat; il choque à la fois l'oreille & la vraisemblance: deux interlocuteurs doivent parler ou chanter; ils ne sauroient faire alternativement l'un & l'autre. Or le *Récitatif* est le moyen d'union du Chant & de la parole; c'est lui qui sépare & distingue les Airs; qui repose l'oreille étonnée de celui qui précede & la dispose à goûter celui qui suit: enfin c'est à l'aide du *Récitatif* que ce qui n'est que dialogue, récit, narration dans le Drame, peut se rendre sans sortir de la Langue donnée, & sans déplacer l'éloquence des Airs.

On ne mesure point le *Récitatif* en chantant. Cette Mesure, qui caractérise les Airs, gâteroit la déclamation récitative. C'est l'Accent, soit grammatical, soit oratoire, qui doit seul diriger la lenteur ou la rapidité des Sons, de même que leur élévation ou leur abbaissement. Le Compositeur, en notant le *Récitatif*, sur quelque Mesure déterminée, n'a en vue que de fixer la correspondance de la Basse-continue & du Chant, & d'indiquer, à-peu-près, comment on doit marquer la quantité des syllabes, cadencer & scander les vers. Les Italiens ne se servent jamais pour leur *Récitatif* que de la Mesure à quatre Tems; mais les François entremêlent le leur de toutes sortes de Mesures.

Ces dernieres arment auſſi la Clef de toutes ſortes de Tranſpoſitions, tant pour le *Récitatif* que pour les Airs, ce que ne font pas les Italiens; mais ils notent toujours le *Récitatif* au naturel : la quantité de Modulations dont ils le chargent, & la promptitude des Tranſitions, faiſant que la Tranſpoſition convenable à un Ton ne l'eſt plus à ceux dans leſquels on paſſe, multiplieroit trop les Accidens ſur les mêmes Notes, & rendroit le *Récitatif* preſque impoſſible à ſuivre, & très-difficile à noter.

En effet, c'eſt dans le *Récitatif* qu'on doit faire uſage des Tranſitions harmoniques les plus recherchées, & des plus ſavantes Modulations. Les Airs n'offrant qu'un ſentiment, qu'une image; renfermés enfin dans quelque unité d'expreſſion, ne permettent guère au Compoſiteur de s'éloigner du Ton principal; & s'il vouloit moduler beaucoup dans un ſi court eſpace, il n'offriroit que des Phraſes étranglées, entaſſées, & qui n'auroient ni liaiſon, ni goût, ni Chant. Défaut très-ordinaire dans la Muſique Françoiſe, & même dans l'Allemande.

Mais dans le *Récitatif*, où les expreſſions, les ſentimens, les idées varient à chaque inſtant, on doit employer des Modulations également variées qui puiſſent repréſenter, par leurs contextures, les ſucceſſions exprimées par le diſcours du Récitant. Les inflexions de la Voix parlante ne ſont pas bornées aux Intervalles muſicaux; elles ſont infinies & impoſſibles à déterminer. Ne pouvant donc les fixer avec une certaine préciſion, le Muſicien, pour ſuivre la parole, doit au moins les imiter le plus qu'il eſt poſſible, & afin de porter dans l'eſprit des Auditeurs l'idée des Intervalles & des Accens qu'il ne peut exprimer en Notes, il a recours à des Tranſitions qui les ſuppoſent; ſi, par exemple, l'Intervalle du ſemi-Ton majeur au mineur lui eſt néceſſaire, il ne le notera pas, il ne ſauroit; mais il vous en donnera l'idée à l'aide d'un paſſage Enharmonique. Une marche de Baſſe ſuffit ſouvent pour changer toutes les idées & donner au *Récitatif* l'Accent & l'inflexion que l'Acteur ne peut exécuter.

Au reſte, comme il importe que l'Auditeur ſoit attentif au *Récitatif*, & non pas à la Baſſe, qui doit faire ſon effet ſans être écoutée; il ſuit de-là que la Baſſe doit reſter ſur la même Note autant qu'il eſt poſſible;

poſſible ; car c'eſt au moment qu'elle change de Note & frappe une autre Corde, qu'elle ſe fait écouter. Ces momens étant rares & bien choiſis, n'uſent point les grands effets ; ils diſtraiſent moins fréquemment le Spectateur & le laiſſent plus aiſément dans la perſuaſion qu'il n'entend que parler, quoique l'Harmonie agiſſe continuellement ſur ſon oreille. Rien ne marque un plus mauvais *Récitatif* que ces Baſſes perpétuellement ſautillantes, qui courent de Croche en Croche après la ſucceſſion Harmonique, & font, ſous la Mélodie de la Voix, une autre manière de Mélodie fort plate & fort ennuyeuſe. Le compoſiteur doit ſavoir prolonger & varier ſes Accords ſur la même Note de Baſſe, & n'en changer qu'au moment où l'inflexion du *Récitatif* devenant plus vive reçoit plus d'effet par ce changement de Baſſe, & empêche l'Auditeur de le remarquer.

Le *Récitatif* ne doit ſervir qu'à lier la contexture du Drame, à ſéparer & faire valoir les Airs, à prévenir l'étourdiſſement que donneroit la continuité du grand bruit ; mais quelqu'éloquent que ſoit le Dialogue, quelqu'énergique & ſavant que puiſſe être le *Récitatif*, il ne doit durer qu'autant qu'il eſt néceſſaire à ſon objet ; parce que ce n'eſt point dans le *Récitatif* qu'agit le charme de la Muſique, & que ce n'eſt cependant que pour déployer ce charme qu'eſt inſtitué l'Opéra. Or, c'eſt en ceci qu'eſt le tort des Italiens, qui, par l'extrême longueur de leurs ſcenes, abuſent du *Récitatif*. Quelque beau qu'il ſoit en lui-même, il ennuie, parce qu'il dure trop, & que ce n'eſt pas pour entendre du *Récitatif* que l'on va à l'Opéra. Démoſthène parlant tout le jour ennuieroit à la fin ; mais il ne s'en ſuivroit pas de-là que Démoſthène fut un Orateur ennuyeux. Ceux qui diſent que les Italiens eux-mêmes trouvent leur *Récitatif* mauvais, le diſent bien gratuitement ; puiſqu'au contraire il n'y a point de partie dans la Muſique dont les Connoiſſeurs faſſent tant de cas & ſur laquelle ils ſoient auſſi difficiles. Il ſuffit même d'exceller dans cette ſeule partie, fût-on médiocre dans toutes les autres, pour s'élever chez eux au rang des plus illuſtres Artiſtes, & le célèbre *Porpora* ne s'eſt immortaliſé que par-là.

J'ajoute que, quoiqu'on ne cherche pas communément dans le *Récitatif* la même énergie d'expreſſion que dans les Airs, elle s'y trouve

pourtant quelquefois ; & quand elle s'y trouve, elle y fait plus d'effet que dans les Airs mêmes. Il y a peu de bons Opéra, où quelque grand morceau de *Récitatif* n'excite l'admiration des Connoisseurs, & l'intérêt dans tout le Spectacle ; l'effet de ces morceaux montre assez que le défaut qu'on impute au genre n'est que dans la manière de le traiter.

M. Tartini rapporte avoir entendu en 1714, à l'Opéra d'Ancône, un morceau de *Récitatif* d'une seule ligne, & sans autre Accompagnement que la Basse, faire un effet prodigieux non-seulement sur les Professeurs de l'Art, mais sur tous les Spectateurs. » C'étoit, dit-il, » au commencement du troisième Acte. A chaque représentation un » silence profond dans tout le Spectacle annonçoit les approches de » ce terrible morceau. On voyoit les visages pâlir ; on se sentoit » frissonner, & l'on se regardoit l'un l'autre avec une sorte d'effroi : » car ce n'étoient ni des pleurs, ni des plaintes ; c'étoit un certain » sentiment de rigueur âpre & dédaigneuse qui troubloit l'ame, ser» roit le cœur & glaçoit le sang «. Il faut transcrire le passage original ; ces effets sont si peu connus sur nos Théâtres, que notre Langue est peu exercée à les exprimer.

L'anno quatordecimo del secolo presente nel Dramma che si rapresentava in Ancona, v'era su'l principio dell' Atto terzo una riga di Recitativo non accompagnato da altri stromenti che dal Basso ; per cui, tanto in noi professori, quanto negli ascoltanti, si destava una tal e tanta commozione di animo, che tutti si guardavano in faccia l'un l'altro per la evidente mutazione di colore che si faceva in ciascheduno di noi. L'effetto non era di pianto (mi ricordo benissimo che le parole erano di sdegno) ma di un certo rigore e freddo nel sangue, che di fatto turbava l'animo. Tredeci volte si recitò il Dramma, e sempre seguì l'effetto stesso universalmente ; di che era segno palpabile il sommo previo silenzio, con cui l'Uditorio tutto si apparecchiava à goderne l'effetto.

RÉCITATIF ACCOMPAGNÉ est celui auquel, outre la Basse-continue, on ajoûte un Accompagnement de Violons. Cet Accompagnement, qui ne peut guère être syllabique, vu la rapidité du débit, est ordinairement formé de longues Notes soutenues sur

des Mesures entières, & l'on écrit pour cela sur toutes les Parties de Symphonie le mot *Sostenuto*, principalement à la Basse, qui, sans cela, ne frapperoit que des coups secs & détachés à chaque changement de Note, comme dans le *Récitatif* ordinaire; au lieu qu'il faut alors filer & soutenir les Sons selon toute la valeur des Notes. Quand l'Accompagnement est mesuré, cela force de mesurer aussi le *Récitatif*, lequel alors suit & accompagne en quelque sorte l'Accompagnement.

RÉCITATIF MESURÉ. Ces deux mots sont contradictoires. Tout *Récitatif* où l'on sent quelqu'autre Mesure que celle des vers n'est plus du *Récitatif*. Mais souvent un *Récitatif* ordinaire se change tout-d'un coup en Chant, & prend de la Mesure & de la Mélodie; ce qui se marque en écrivant sur les Parties *a Tempo* ou *a Battuta*. Ce contraste, ce changement bien ménagé produit des effets surprenans. Dans le cours d'un *Récitatif* débité, une réflexion tendre & plaintive prend l'Accent musical & se développe à l'instant par les plus douces inflexions du Chant; puis, coupée de la même maniere par quelqu'autre réflexion vive & impétueuse, elle s'interrompt brusquement pour reprendre à l'instant tout le débit de la parole. Ces morceaux courts & mesurés, accompagnés, pour l'ordinaire, de Flutes & de Cors de chasse, ne sont pas rares dans les grands *Récitatifs* Italiens.

On mesure encore le *Récitatif*, lorsque l'Accompagnement dont on le charge étant chantant & mesuré lui-même, oblige le *Récitant* d'y conformer son débit. C'est moins alors un *Récitatif mesuré* que, comme je l'ai dit plus haut, un *Récitatif* accompagnant l'Accompagnement.

RÉCITATIF OBLIGÉ. C'est celui qui, entremêlé de Ritournelles & de traits de Symphonie, *oblige* pour ainsi dire le Récitant & l'Orchestre l'un envers l'autre, en sorte qu'ils doivent être attentifs & s'attendre mutuellement. Ces passages alternatifs de Récitatif & de Mélodie revêtue de tout l'éclat de l'Orchestre, sont ce qu'il y a de plus touchant, de plus ravissant, de plus énergique dans toute la Musique moderne. L'Acteur agité, transporté d'une passion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences, durant

lesquelles l'Orchestre parle pour lui ; & ces silences, ainsi remplis, affectent infiniment plus l'Auditeur que si l'Acteur disoit lui-même tout ce que la Musique fait entendre. Jusqu'ici la Musique Françoise n'a sçû faire aucun usage du *Récitatif obligé*. L'on a tâché d'en donner quelque idée dans une scène du *Devin de Village*, & il paroît que le Public a trouvé qu'une situation vive, ainsi traitée, en devenoit plus intéressante. Que ne feroit point le *Récitatif obligé* dans des scènes grandes & pathétiques, si l'on en peut tirer ce parti dans un genre rustique & badin ?

RÉCITER. *v. a* & *n.* C'est chanter ou jouer seul dans une Musique, c'est exécuter un *Récit*. (Voyez RÉCIT.)

RÉCLAME. *s. f.* C'est dans le Plain-Chant la partie du Répons que l'on reprend après le verset. (Voyez RÉPONS.)

REDOUBLÉ. *adj.* On appelle *Intervalle redoublé* tout Intervalle simple porté à son Octave. Ainsi la Treizième, composée d'une Sixte & de l'Octave, est une *Sixte redoublée*, & la Quinzième, qui est une Octave ajoûtée à l'Octave, est une Octave *redoublée*. Quand, au lieu d'une Octave, on en ajoûte deux, l'Intervalle est triplé; quadruplé, quand on ajoûte trois Octaves.

Tout Intervalle dont le nom passe sept en nombre, est tout au moins *redoublé*. Pour trouver le simple d'un Intervalle *redoublé* quelconque, rejettez sept autant de fois que vous le pourrez du nom de cet Intervalle, & le reste sera le nom de l'Intervalle simple : de treize rejetté sept, il reste six; ainsi la Treizième est une Sixte *redoublée*. De quinze ôtez deux fois sept ou quatorze, il reste un : ainsi la Quinzième est un Unisson triplé, ou une Octave *redoublée*.

Réciproquement, pour *redoubler* un Intervalle simple quelconque, ajoûtez-y sept, & vous aurez le nom du même Intervalle *redoublé*. Pour tripler un Intervalle simple, ajoûtez-y quatorze, &c. (Voyez INTERVALLE.)

RÉDUCTION. *s. f.* Suite de Notes descendant diatoniquement. Ce terme, non plus que son opposé, *Déduction*, n'est guère en usage que dans le Plain-Chant.

REFRAIN. Terminaison de tous les Couplets d'une Chanson par les mêmes paroles & par le même Chant, qui se dit ordinairement deux fois.

REGLE DE L'OCTAVE. Formule harmonique publiée la première fois par le sieur Delaire en 1700, laquelle détermine, sur la marche diatonique de la Basse, l'Accord convenable à chaque degré du Ton, tant en Mode majeur qu'en Mode mineur, & tant en montant qu'en descendant.

On trouve, *Pl. L. Fig. 6*, cette formule chiffrée sur l'Octave du Mode majeur, & *Fig. 7.* sur l'Octave du Mode mineur.

Pourvu que le Ton soit bien déterminé, on ne se trompera pas en accompagnant sur cette *Règle*, tant que l'Auteur sera resté dans l'Harmonie simple & naturelle que comporte le Mode. S'il sort de cette simplicité par des Accords par supposition ou d'autres licences, c'est à lui d'en avertir par des Chiffres convenables; ce qu'il doit faire aussi à chaque changement de Ton: mais tout ce qui n'est point chiffré doit s'accompagner selon la *Règle de l'Octave*, & cette *Règle* doit s'étudier sur la Basse-fondamentale pour en bien comprendre le sens.

Il est cependant fâcheux qu'une formule destinée à la pratique des *Règles* élémentaires de l'Harmonie, contienne une faute contre ces memes *Regles*; c'est apprendre de bonne heure aux commençans à transgresser les loix qu'on leur donne. Cette faute est dans l'Accompagnement de la sixième Note dont l'Accord chiffré d'un 6, péche contre les règles; car il ne s'y trouve aucune liaison, & la Basse-fondamentale descend diatoniquement d'un Accord parfait sur un autre Accord parfait; licence trop grande pour pouvoir faire *Règle*.

On pourroit faire qu'il y eût liaison, en ajoutant une Septième à l'Accord parfait de la Dominante; mais alors cette Septième, devenue Octave sur la Note suivante, ne seroit point sauvée, & la Basse-fondamentale, descendant diatoniquement sur un Accord parfait, après un Accord de Septième, feroit une marche entierement intolérable.

On pourroit aussi donner à cette sixieme Note l'Accord de petite Sixte, dont la Quarte feroit liaison; mais ce seroit fondamentalement un Accord de Septième avec Tierce mineure, où la Dissonnance ne seroit pas préparée; ce qui est encore contre les *Regles*. (Voyez Préparer.)

On pourroit chiffrer Sixte-Quarte sur cette sixième Note, & ce

feroit alors l'Accord parfait de la Seconde ; mais je doute que les Muficiens approuvaffent un Renverfement auffi mal entendu que celui-là ; Renverfement que l'oreille n'adopte point, & fur un Accord qui éloigne trop l'idée de la Modulation principale.

On pourroit changer l'Accord de la Dominante, en lui donnant la Sixte-Quarte au lieu de la Septième, & alors la Sixte fimple iroit très-bien fur la fixième Note qui fuit ; mais la Sixte-Quarte iroit très-mal fur la Dominante, à moins qu'elle n'y fût fuivie de l'Accord parfait ou de la Septième ; ce qui rameneroit la difficulté. Une *Règle* qui fert non-feulement dans la pratique, mais de modèle pour la pratique, ne doit point fe tirer de ces combinaifons théoriques rejettées par l'oreille ; & chaque Note, furtout la Dominante, y doit porter fon Accord propre, lorfqu'elle peut en avoir un.

Je tiens donc pour une chofe certaine, que nos *Règles* font mauvaifes, ou que l'Accord de Sixte, dont on Accompagne la fixième Note en montant, eft une faute qu'on doit corriger, & que pour Accompagner régulièrement cette Note, comme il convient dans une formule, il n'y a qu'un feul Accord à lui donner, favoir celui de Septième ; non une Septième fondamentale, qui, ne pouvant dans cette marche fe fauver que d'une autre Septième, feroit une faute ; mais une Septième renverfée d'un Accord de Sixte-ajoûtée fur la Tonique. Il eft clair que l'Accord de la Tonique eft le feul qu'on puiffe inférer régulièrement entre l'Accord parfait ou de Septième fur la Dominante, & le même Accord fur la Note fenfible qui fuit immédiatement. Je fouhaite que les gens de l'Art trouvent cette correction bonne ; je fuis fûr au moins qu'ils la trouveront régulière.

RÉGLER LE PAPIER. C'eft marquer fur un papier blanc les Portées pour y noter la Mufique. (Voyez PAPIER RÉGLÉ.)

RÉGLEUR. *f. m.* Ouvrier qui fait profeffion de régler les papiers de Mufique. (Voyez COPISTE.)

RÉGLURE. *f. f.* Manière dont eft réglé le papier. *Cette Réglure eft trop noire. Il y a plaifir de Noter fur une Réglure bien nette.* (Voyez PAPIER RÉGLÉ.)

RELATION. *f. f.* Rapport qu'ont entr'eux les deux Sons qui for-

ment un Intervalle, considéré par le genre de cet Intervalle. La *Relation* est *juste*, quand l'Intervalle est juste, majeur ou mineur ; elle est *fausse*, quand il est superflu ou diminué. (Voyez INTERVALLE.)

Parmi les *fausses Relations*, on ne considere comme telles dans l'Harmonie, que celles dont les deux Sons ne peuvent entrer dans le même Mode. Ainsi le Triton, qui dans la Mélodie est une *fausse Relation*, n'en est une dans l'Harmonie que lorsqu'un des deux Sons qui le forment, est une Corde étrangere au Mode. La Quarte diminuée, quoique bannie de l'Harmonie, n'est pas toujours une *fausse Relation*. Les Octaves diminuée & superflue, étant non-seulement des Intervalles bannis de l'Harmonie, mais impraticables dans le même Mode, sont toujours de *fausses Relations*. Il en est de même des Tierces & des Sixtes diminuées & superflues, quoique la dernière soit admise aujourd'hui.

Autrefois les *fausses Relations* étoient toutes défendues. A présent elles sont presque toutes permises dans la Mélodie, mais non dans l'Harmonie. On peut pourtant les y faire entendre, pourvu qu'un des deux Sons qui forment la *fausse Relation*, ne soit admis que comme Note de goût, & non comme partie constitutive de l'Accord.

On appelle encore *Relation enharmonique*, entre deux Cordes qui sont à un Ton d'Intervalle, le rapport qui se trouve entre le Dièse de l'inférieure & le Bémol de la Supérieure. C'est, par le Tempérament, la même touche sur l'Orgue & sur le Clavecin ; mais en rigueur ce n'est pas le même Son, & il y a entr'eux un Intervalle enharmonique. (Voyez ENHARMONIQUE.)

REMISSE. *adj.* Les Sons *Remisses* sont ceux qui ont peu de force, ceux qui étant fort graves ne peuvent être rendus que par des Cordes extrêmement lâches, ni entendus que de fort près. *Remisse* est l'opposé d'*Intense*, & il y a cette différence entre *Remisse* & *bas* ou *foible*, de même qu'entre *Intense* & *haut* ou *fort*, que *bas* & *haut* se disent de la sensation que le Son porte à l'oreille ; au lieu qu'*Intense* & *Remisse* se rapportent plutôt à la cause qui le produit.

RENFORCER. *v. a. pris en sens neutre.* C'est passer du *Doux* au *Fort*, ou du *Fort* au très-*Fort*, non tout d'un coup, mais par une gradation continue en renflant & augmentant les Sons, soit sur une Tenue, soit sur une suite de Notes, jusqu'à ce qu'ayant atteint celle qui sert de

terme au *Renforcé*, l'on reprenne ensuite le jeu ordinaire. Les Italiens indiquent le *Renforcé* dans leur Musique par le mot *Crescendo*, ou par le mot *Rinforzando* indifféremment.

RENTRÉE. *s. f.* Retour du sujet, surtout après quelques Pauses de silence, dans une Fugue, une Imitation, ou dans quelque autre Dessein.

RENVERSÉ. En fait d'Intervalles, *Renversé* est opposé à *Direct*. (Voyez DIRECT.) Et en fait d'Accords, il est opposé à *Fondamental*. (Voyez FONDAMENTAL.)

RENVERSEMENT. *s. m.* Changement d'ordre dans les Sons qui composent les Accords, & dans les Parties qui composent l'Harmonie : ce qui se fait en substituant à la Basse, par des Octaves, les Sons qui doivent être au Dessus, ou aux extrémités ceux qui doivent occuper le milieu; & réciproquement.

Il est certain que dans tout Accord il y a un ordre fondamental & naturel, qui est celui de la génération de l'Accord même : mais les circonstances d'une succession, le goût, l'expression, le beau Chant, la variété, le rapprochement de l'Harmonie, obligent souvent le Compositeur de changer cet ordre en renversant les Accords, & par conséquent la disposition des Parties.

Comme trois choses peuvent être ordonnées en six manières, & quatre choses en vingt-quatre manières, il semble d'abord qu'un Accord parfait devroit être susceptible de six *Renversemens*, & un Accord dissonnant de vingt-quatre; puisque celui-ci est composé de quatre Sons, l'autre de trois, & que le *Renversement* ne consiste qu'en des transpositions d'Octaves. Mais il faut observer que dans l'Harmonie on ne compte point pour des *Renversemens* toutes les dispositions différentes des Sons supérieurs, tant que le même Son demeure au grave. Ainsi ces deux ordres de l'Accord parfait *ut mi sol*, & *ut sol mi*, ne sont pris que pour un même *Renversement*, & ne portent qu'un même nom; ce qui réduit à trois tous les *Renversemens* de l'Accord parfait, & à quatre tous ceux de l'Accord dissonnant; c'est-à-dire, à autant de *Renversemens* qu'il entre de différens Sons dans l'Accord : car les Répliques des mêmes Sons ne sont ici comptées pour rien.

Toutes les fois donc que la Basse-fondamentale se fait entendre dans

la

la Partie la plus grave, ou, si la Basse fondamentale est retranchée, toutes les fois que l'ordre naturel est gardé dans les Accords, l'Harmonie est directe. Dès que cet ordre est changé, ou que les Sons fondamentaux, sans être au grave, se font entendre dans quelque autre Partie, l'Harmonie est *renversée*. *Renversement* de l'Accord, quand le Son fondamental est transposé; *Renversement* de l'Harmonie, quand le Dessus ou quelque autre Partie marche comme devroit faire la Basse.

Partout où un Accord direct sera bien placé, ses *Renversemens* seront bien placés aussi, quant à l'Harmonie; car c'est toujours la même succession fondamentale. Ainsi à chaque Note de Basse-fondamentale, on est maître de disposer l'Accord à sa volonté, & par conséquent de faire à tout moment des *Renversemens* différens; pourvu qu'on ne change point la succession réguliere & fondamentale, que les Dissonances soient toujours préparées & sauvées par les Parties qui les font entendre, que la Note sensible monte toujours, & qu'on évite les fausses Relations trop dures dans une même Partie. Voilà la Clef de ces différences mystérieuses que mettent les Compositeurs entre les Accords où le Dessus syncope, & ceux où la Basse doit syncoper; comme, par exemple, entre la Neuvième & la Seconde: c'est que dans les premiers l'Accord est direct & la Dissonnance dans le Dessus; dans les autres l'Accord est *renversé*, & la Dissonnance est à la Basse.

A l'égard des Accords par supposition, il faut plus de précautions pour les *Renverser*. Comme le Son qu'on ajoute à la Basse est entiérement étranger à l'Harmonie, souvent il n'y est souffert qu'à cause de son grand éloignement des autres Sons, qui rend la Dissonnance moins dure. Que si ce Son ajouté vient à être transposé dans les Parties supérieures, comme il l'est quelquefois; si cette transposition n'est faite avec beaucoup d'art, elle y peut produire un très-mauvais effet, & jamais cela ne sauroit se pratiquer heureusement sans retrancher quelque autre Son de l'Accord. Voyez au mot *Accord* les cas & le choix de ces retranchemens.

L'intelligence parfaite du *Renversement* ne dépend que de l'étude & de l'art: le choix est autre chose; il faut de l'oreille & du goût; il y faut de l'expérience des effets divers, & quoique le choix du *Renverse-*

ment soit indifférent pour le fond de l'Harmonie, il ne l'est pas pour l'effet & l'expression. Il est certain que la Basse-fondamentale est faite pour soutenir l'Harmonie & regner au-dessous d'elle. Toutes les fois donc qu'on change l'ordre & qu'on *renverse* l'Harmonie, on doit avoir de bonnes raisons pour cela ; sans quoi, l'on tombera dans le défaut de nos Musiques récentes, où les Dessus chantent quelquefois comme des Basses, & les Basses toujours comme des Dessus, où tout est confus, *renversé*, mal ordonné, sans autre raison que de pervertir l'ordre établi & de gâter l'Harmonie.

Sur l'Orgue & le Clavecin les divers *Renversemens* d'un Accord, autant qu'une seule main peut les faire, s'appellent *faces*. (Voyez FACE.)

RENVOI. *s. m.* Signe figuré à volonté, placé communément au-dessus de la Portée, lequel correspondant à un autre signe semblable, marque qu'il faut, d'où est le second, retourner où est le premier, & de-là suivre jusqu'à ce qu'on trouve le Point final. (Voyez POINT.)

RÉPERCUSSION. *s. f.* Répétition fréquente des mêmes Sons. C'est ce qui arrive dans toute Modulation bien déterminée, où les Cordes essentielles du Mode, celles qui composent la Triade harmonique, doivent être rebattues plus souvent qu'aucune des autres. Entre les trois Cordes de cette Triade, les deux extrêmes, c'est-à-dire, la Finale & la Dominante, qui sont proprement la répercussion du Ton, doivent être plus souvent rebattues que celle du milieu qui n'est que la répercussion du Mode. (Voyez TON & MODE.)

RÉPÉTITION. *s. f.* Essai que l'on fait en particulier d'une Pièce de Musique que l'on veut exécuter en public. Les *Répétitions* sont nécessaires pour s'assurer que les copies sont exactes, pour que les Acteurs puissent prévoir leurs Parties, pour qu'ils se concertent & s'accordent bien ensemble, pour qu'ils saisissent l'esprit de l'ouvrage & rendent fidèlement ce qu'ils ont à exprimer. Les *Répétitions* servent au Compositeur même pour juger de l'effet de sa Pièce, & faire les changemens dont elle peut avoir besoin.

RÉPLIQUE. *s. f.* Ce terme, en Musique, signifie la même chose qu'*Octave*. (Voyez OCTAVE.) Quelquefois en composition l'on appelle aussi *Réplique* l'Unisson de la même Note dans deux Parties

différentes. Il y a néceſſairement des *Repliques* à chaque Accord dans toute Muſique à plus de quatre Parties. (Voyez UNISSON.)

RÉPONS. *ſ. m.* Eſpèce d'Antienne redoublée qu'on chante dans l'Égliſe Romaine après les leçons de Matines ou les Capitules, & qui finit en manière de Rondeau par une Repriſe appellée *Réclame*.

Le Chant du *Répons* doit être plus orné que celui d'une Antienne ordinaire, ſans ſortir pourtant d'une Mélodie mâle & grave, ni de celle qu'exige le Mode qu'on a choiſi. Il n'eſt cependant pas néceſſaire que le Verſet d'un *Répons* ſe termine par la Note finale du Mode ; il ſuffit que cette Finale termine le *Répons* même.

RÉPONSE. *ſ. f.* C'eſt, dans une Fugue, la rentrée du ſujet par une autre Partie, après que la première l'a fait entendre ; mais c'eſt ſurtout dans une Contre-Fugue, la rentrée du ſujet renverſé de celui qu'on vient d'entendre. (Voyez FUGUE, CONTRE-FUGUE.)

REPOS. *ſ. m.* C'eſt la terminaiſon de la phraſe, ſur laquelle terminaiſon le Chant ſe repoſe plus ou moins parfaitement. Le *Repos* ne peut s'établir que par une Cadence pleine : ſi la Cadence eſt évitée, il ne peut y avoir de vrai *Repos* ; car il eſt impoſſible à l'oreille de ſe repoſer ſur une Diſſonnance. On voit par là qu'il y a préciſément autant d'eſpèces de *Repos* que de ſortes de Cadences pleines ; (Voyez CADENCE.) & ces différens *Repos* produiſent dans la Muſique l'effet de la ponctuation dans le diſcours.

Quelques-uns confondent mal-à-propos les *Repos* avec les Silences, quoique ces choſes ſoient fort différentes. (Voyez SILENCE.)

REPRISE. *ſ. f.* Toute Partie d'un Air, laquelle ſe répète deux fois, ſans être écrite deux fois, s'appelle *Repriſe*. C'eſt en ce ſens qu'on dit que la première *Repriſe* d'une Ouverture eſt grave, & la ſeconde gaie. Quelquefois auſſi l'on n'entend par *Repriſe* que la ſeconde Partie d'un Air. On dit ainſi que la *Repriſe* du joli Menuet de Dardanus ne vaut rien du tout. Enfin *Repriſe* eſt encore chacune des Parties d'un Rondeau qui ſouvent en a trois, & quelquefois davantage, dont on ne répète que la première.

Dans la Note on appelle *Repriſe* un ſigne qui marque que l'on doit répéter la Partie de l'Air qui le précède ; ce qui évite la peine de la

noter deux fois. En ce ſens on diſtingue deux *Repriſes*, la grande & la petite. La grande *Repriſe* ſe figure à l'Italienne par une double barre perpendiculaire avec deux points en dehors de chaque côté, ou à la Françoiſe par deux barres perpendiculaires un peu plus écartées, qui traverſent toute la Portée, & entre leſquelles on inſere un point dans chaque eſpace : mais cette ſeconde manière s'abolit peu-à-peu ; car ne pouvant imiter tout-à-fait la Muſique Italienne, nous en prenons du moins les mots & les ſignes ; comme ces jeunes gens qui croient prendre le ſtyle de M. de Voltaire en ſuivant ſon orthographe.

Cette *Repriſe*, ainſi ponctuée à droite & à gauche, marque ordinairement qu'il faut recommencer deux fois, tant la Partie qui précède que celle qui ſuit ; c'eſt pourquoi on la trouve ordinairement vers le milieu des Paſſe-pieds, Menuets, Gavottes, &c.

Lorſque la *Repriſe* a ſeulement des points à ſa gauche, c'eſt pour la répétition de ce qui précède, & lorſqu'elle a des points à ſa droite, c'eſt pour la répétition de ce qui ſuit. Il ſeroit du moins à ſouhaiter que cette convention, adoptée par quelques-uns, fût tout-à-fait établie ; car elle me paroît fort commode. Voyez (*Pl.* L. *Fig.* 8.) la figure de ces différentes *Repriſes*.

La petite *Repriſe* eſt, lorſqu'après une grande *Repriſe* on recommence encore quelques-unes des dernières Meſures avant de finir. Il n'y a point de ſignes particuliers pour la petite *Repriſe*, mais on ſe ſert ordinairement de quelque ſigne de Renvoi figuré au-deſſus de la Portée. (Voyez RENVOI.)

Il faut obſerver que ceux qui notent correctement ont toujours ſoin que la dernière Note d'une *Repriſe* ſe rapporte exactement pour la Meſure, & à celle qui commence la même *Repriſe*, & à celle qui commence la *Repriſe* qui ſuit, quand il y en a une. Que ſi le rapport de ces Notes ne remplit pas exactement la Meſure ; après la Note qui termine une *Repriſe*, on ajoûte deux ou trois Notes de ce qui doit être recommencé, juſqu'à ce qu'on ait ſuffiſamment indiqué comment il faut remplir la Meſure. Or, comme à la fin d'une première Partie on a premièrement la première Partie à reprendre, puis la ſeconde Partie à commencer, & que cela ne ſe fait pas toujours dans des Tems ou parties de Tems ſemblables ; on eſt

ſouvent obligé de noter deux fois la Finale de la première *Repriſe*; l'une avant le ſigne de *Repriſe* avec les premieres Notes de la premiere Partie; l'autre après le même ſigne pour commencer la ſeconde Partie. Alors on trace un demi-cercle ou chapeau depuis cette premiere Finale juſqu'à ſa répétition, pour marquer qu'à la ſeconde fois il faut paſſer, comme nul, tout ce qui eſt compris ſous le demi-cercle. Il m'eſt impoſſible de rendre cette explication plus courte, plus claire, ni plus exacte; mais la figure 9 de la Planche L ſuffira pour la faire entendre parfaitement.

RÉSONNANCE. *ſ. f.* Prolongement ou réflexion du Son, ſoit par les vibrations continuées des Cordes d'un Inſtrument, ſoit par les parois d'un corps ſonore, ſoit par la colliſion de l'air renfermé dans un Inſtrument à vent. (Voyez SON, MUSIQUE, INSTRUMENT.)

Les voutes elliptiques & paraboliques réſonnent, c'eſt-à-dire, réfléchiſſent le Son. (Voyez ECHO.)

Selon M. Dodart, le nez, la bouche, ni ſes parties, comme le palais, la langue, les dents, les levres ne contribuent en rien au Ton de la Voix; mais leur effet eſt bien grand pour la *Réſonnance*. (Voyez VOIX.) Un exemple bien ſenſible de cela ſe tire d'un Inſtrument d'acier appellé Trompe de Bearn ou Guimbarde; lequel, ſi on le tient avec les doigts & qu'on frappe ſur la languette, ne rendra aucun Son; mais ſi le tenant entre les dents on frappe de même, il rendra un Son qu'on varie en ſerrant plus ou moins, & qu'on entend d'aſſez loin, ſurtout dans le bas.

Dans les Inſtrumens à Cordes, tels que le Clavecin, le Violon, le Violoncelle, le Son vient uniquement de la Corde; mais la *Réſonnance* dépend de la caiſſe de l'Inſtrument.

RESSERRER L'HARMONIE. C'eſt rapprocher les Parties les unes des autres dans les moindres Intervalles qu'il eſt poſſible. Ainſi pour reſſerrer cet Accord *ut ſol mi*, qui comprend une Dixième, il faut renverſer ainſi *ut mi ſol*, & alors il ne comprend qu'une Quinte. (Voyez ACCORD, RENVERSEMENT.)

RESTER. *v. n. Reſter* ſur une ſyllabe, c'eſt la prolonger plus que n'exige la Proſodie, comme on fait ſous les Roulades; & *Reſter* ſur

une Note, c'eſt y faire une Tenue, ou la prolonger juſqu'à ce que le ſentiment de la Meſure ſoit oublié.

RHYTHME. *ſ. m.* C'eſt, dans ſa définition la plus générale, la proportion qu'ont entr'elles les parties d'un même tout. C'eſt, en Muſique, la différence du mouvement qui réſulte de la viteſſe ou de la lenteur, de la longueur ou de la briéveté des Tems.

Ariſtide Quintilien diviſe le *Rhythme* en trois eſpèces; ſçavoir, le *Rhythme* des corps immobiles, lequel réſulte de la juſte proportion de leurs Parties, comme dans une ſtatue bien faite; le *Rhythme* du Mouvement local, comme dans la Danſe, la démarche bien composée, les attitudes des Pantomimes, & le *Rhythme* des Mouvemens de la Voix ou de la durée relative des Sons, dans une telle proportion, que, ſoit qu'on frappe toujours la même Corde, ſoit qu'on varie les Sons du grave à l'aigu, l'on faſſe toujours réſulter de leur ſucceſſion des effets agréables par la durée & la quantité. Cette dernière eſpèce de *Rhythme* eſt la ſeule dont j'ai à parler ici.

Le *Rhythme* appliqué à la Voix peut encore s'entendre de la parole ou du Chant. Dans le premier ſens, c'eſt du *Rhythme* que naiſſent le nombre & l'Harmonie dans l'Éloquence; la Meſure & la cadence dans la Poéſie: dans le ſecond, le *Rhythme* s'applique proprement à la valeur des Notes, & s'appelle aujourd'hui *Meſure*. (Voyez MESURE.) C'eſt encore à cette ſeconde acception que doit ſe borner ce que j'ai à dire ici ſur le *Rhythme* des Anciens.

Comme les ſyllabes de la Langue Grecque avoient une quantité & des valeurs plus ſenſibles, plus déterminées que celles de notre Langue, & que les vers qu'on chantoit étoient composés d'un certain nombre de pieds que formoient ces ſyllabes, longues ou brèves, différemment combinées, le *Rhythme* du Chant ſuivoit régulièrement la marche de ces pieds & n'en étoit proprement que l'expreſſion. Il ſe diviſoit, ainſi qu'eux, en deux Tems, l'un frappé, l'autre levé; l'on en comptoit trois Genres, même quatre & plus, ſelon les divers rapports de ces Tems. Ces Genres étoient l'*Egal*, qu'ils appelloient auſſi Dactylique, où le *Rhythme* étoit diviſé en deux Tems égaux; le *Double*, Trochaïque ou ïambique, dans lequel la durée de l'un des deux Tems étoit double

de celle de l'autre ; le *Sesquialtere*, qu'ils appelloient aussi *Péonique*, dont la durée de l'un des deux Tems étoit à celle de l'autre en rapport de 3 à 2 ; & enfin l'*Epitrite*, moins usité, où le rapport des deux Tems étoit de 3 à 4.

Les Tems de ces *Rhythmes* étoient susceptibles de plus ou moins de lenteur, par un plus grand ou moindre nombre de syllabes ou de Notes longues ou breves, selon le Mouvement ; & dans ce sens, un Tems pouvoit recevoir jusqu'à huit degrés différens de Mouvement par le nombre des syllabes qui le composoient : mais les deux Tems conservoient toujours entr'eux le rapport déterminé par le Genre du *Rhythme*.

Outre cela, le Mouvement & la marche des syllabes, & par conséquent des Tems & du *Rhythme* qui en résultoit, étoit susceptible d'accélération & de ralentissement, à la volonté du Poete, selon l'expression des paroles & le caractère des passions qu'il falloit exprimer. Ainsi de ces deux moyens combinés naissoient des foules de modifications possibles dans le mouvement d'un même *Rhythme* ; qui n'avoient d'autres bornes que celles au-deçà ou au-delà desquelles l'oreille n'est plus à portée d'appercevoir les proportions.

Le *Rhythme*, par rapport aux pieds qui entroient dans la Poésie, se partageoit en trois autres Genres. Le *Simple*, qui n'admettoit qu'une sorte de pieds ; le *Composé*, qui résultoit de deux ou plusieurs espèces de pieds ; & le *Mixte*, qui pouvoit se résoudre en deux ou plusieurs *Rhythmes*, égaux ou inégaux, selon les diverses combinaisons dont il étoit susceptible.

Une autre source de variété dans le *Rhythme* étoit la différence des marches ou successions de ce même *Rhythme*, selon l'entrelacement des différens vers. Le *Rhythme* pouvoit être toujours uniforme ; c'est-à-dire, se battre à deux Tems toujours égaux, comme dans les vers Héxamètres, Pentametres, Adoniens, Anapestiques, &c ; ou toujours inégaux, comme dans les vers purs Ïambiques : ou diversifié, c'est-à-dire, melé de pieds égaux & d'inégaux, comme dans les Scazons, les Choriambiques, &c. Mais dans tous ces cas les *Rhythmes*, même semblables ou égaux, pouvoient, comme je l'ai dit, être fort différens en vitesse

ſelon la nature des pieds. Ainſi de deux *Rhythmes* de même Genre, réſultans l'un de deux Spondées, l'autre de deux Pyrriques, le premier auroit été double de l'autre en durée.

Les ſilences ſe trouvoient auſſi dans le *Rhythme* ancien ; non pas, à la vérité, comme les nôtres, pour faire taire ſeulement quelqu'une des Parties, ou pour donner certains caractères au Chant : mais ſeulement pour remplir la meſure de ces vers appellés Catalectiques, qui manquoient d'une ſyllabe : ainſi le ſilence ne pouvoit jamais ſe trouver qu'à la fin du vers pour ſuppléer à cette ſyllabe.

A l'égard des Tenues, ils les connoiſſoient ſans doute, puiſqu'ils avoient un mot pour les exprimer. La pratique en devoit cependant être fort rare parmi eux ; du moins cela peut-il s'inférer de la nature de leur *Rhythme*, qui n'étoit que l'expreſſion de la Meſure & de l'Harmonie des vers. Il ne paroît pas non plus qu'ils pratiquaſſent les Roulades, les Syncopes, ni les Points, à moins que les Inſtrumens ne fiſſent quelque choſe de ſemblable en accompagnant la Voix ; de quoi nous n'avons nul indice.

Voſſius dans ſon Livre *de Poëmatum cantu, & viribus Rhythmi*, releve beaucoup le *Rhythme* ancien, & il lui attribue toute la force de l'ancienne Muſique. Il dit qu'un *Rhythme* détaché comme le nôtre, qui ne repréſente aucune image des choſes, ne peut avoir aucun effet, & que les anciens nombres poëtiques n'avoient été inventés que pour cette fin que nous négligeons. Il ajoûte que le langage & la Poéſie modernes ſont peu propres pour la Muſique, & que nous n'aurons jamais de bonne Muſique vocale juſqu'à ce que nous faſſions des vers favorables pour le Chant ; c'eſt-à-dire, juſqu'à ce que nous réformions notre langage, & que nous lui donnions, à l'exemple des Anciens, la quantité & les Pieds meſurés, en proſcrivant pour jamais l'invention barbare de la rime.

Nos vers, dit-il, ſont préciſément comme s'ils n'avoient qu'un ſeul Pied : de ſorte que nous n'avons dans notre Poéſie aucun *Rhythme* véritable, & qu'en fabriquant nos vers nous ne penſons qu'à y faire entrer un certain nombre de ſyllabes, ſans preſque nous embarraſſer de quelle nature elles ſont. Ce n'eſt ſûrement pas-là de l'étoffe pour la Muſique.

Le

Le *Rhythme* est une partie essentielle de la Musique, & surtout de l'imitative. Sans lui la Mélodie n'est rien, & par lui-même il est quelque chose, comme on le sent par l'effet des tambours. Mais d'où vient l'impression que font sur nous la Mesure & la Cadence? Quel est le principe par lequel ces retours tantôt égaux & tantôt variés affectent nos ames, & peuvent y porter le sentiment des passions? Demandez-le au Métaphysicien. Tout ce que nous pouvons dire ici est que, comme la Mélodie tire son caractere des accens de la Langue, le *Rhythme* tire le sien du caractere de la Prosodie; & alors il agit comme image de la parole: à quoi nous ajoûterons que certaines passions ont dans la nature un caractère rhythmique aussi bien qu'un caractere mélodieux, absolu & indépendant de la Langue; comme la tristesse, qui marche par Tems égaux & lents, de même que par Tons rémisses & bas; la joie par Tems sautillans & vites, de même que par Tons aigus & intenses: d'où je présume qu'on pourroit observer dans toutes les autres passions un caractère propre, mais plus difficile à saisir, à cause que la plupart de ces autres passions étant composées, participent, plus ou moins, tant des précédentes que l'une de l'autre.

RHYTHMIQUE. *s. f.* Partie de l'Art musical qui enseignoit à pratiquer les règles du Mouvement & du *Rhythme*, selon les loix de la Rhythmopée.

La *Rhythmique*, pour le dire un peu plus en détail, consistoit à savoir choisir, entre les trois Modes établis par la Rhythmopée, le plus propre au caractere dont il s'agissoit, à connoître & posséder à fond toutes les sortes de Rhythmes, à discerner & employer les plus convenables en chaque occasion, à les entrelacer de la maniere à la fois la plus expressive & la plus agréable, & enfin à distinguer l'*Arsis* & la *Thesis*, par la marche la plus sensible & la mieux Cadencée.

RHYTHMOPÉE. Ῥυθμοποιΐα. *s. f.* Partie de la Science Musicale qui prescrivoit à l'Art Rhythmique les loix du Rhythme & de tout ce qui lui appartient. (Voyez RHYTHME.) La *Rhythmopée* étoit à la Rhythmique, ce qu'étoit la Mélopée à la Mélodie.

La *Rhythmopée* avoit pour objet le Mouvement ou le Tems, dont elle marquoit la mesure, les divisions, l'ordre & le mélange, soit pour

émouvoir les paſſions, ſoit pour les changer, ſoit pour les calmer. Elle renfermoit auſſi la ſcience des Mouvemens muets, appellès *Orcheſis*, & en général de tous les Mouvemens réguliers. Mais elle ſe rapportoit principalement à la Poéſie; parce qu'alors la Poéſie régloit ſeule les Mouvemens de la Muſique, & qu'il n'y avoit point de Muſique purement inſtrumentale, qui eût un Rhythme indépendant.

On ſait que la *Rhythmopée* ſe partageoit en trois Modes ou Tropes principaux, l'un bas & ſerré, un autre élevé & grand, & le moyen paiſible & tranquille; mais du reſte les Anciens ne nous ont laiſſé que des préceptes fort généraux ſur cette partie de leur Muſique, & ce qu'ils en ont dit ſe rapporte toujours aux vers ou aux paroles deſtinées pour le Chant.

RIGAUDON. *ſ. m.* Sorte de Danſe dont l'Air ſe bat à deux Tems, d'un Mouvement gai, & ſe diviſe ordinairement en deux Repriſes phraſées de quatre en quatre Meſures, & commençant par la dernière Note du ſecond Tems.

On trouve *Rigodon* dans le Dictionnaire de l'Académie; mais cette orthographe n'eſt pas uſité. J'ai ouï dire à un Maître à Danſer, que le nom de cette Danſe venoit de celui de l'inventeur, lequel s'appelloit *Rigaud*.

RIPPIENO. *ſ. m.* Mot Italien qui ſe trouve aſſez fréquemment dans les Muſiques d'Egliſe, & qui équivaut au mot *Chœur* ou *Tous*.

RITOURNELLE. *ſ. f.* Trait de Symphonie qui s'emploie en manière de Prélude à la tête d'un Air, dont ordinairement il annonce le Chant; ou à la fin, pour imiter & aſſurer la fin du même Chant; ou dans le milieu, pour repoſer la Voix, pour renforcer l'expreſſion, ou ſimplement pour embellir la Pièce.

Dans les Recueils ou Partitions de vieille Muſique Italienne, les *Ritournelles* ſont ſouvent déſignées par les mots *ſi ſuona*, qui ſignifient que l'Inſtrument qui accompagne doit répéter ce que la voix a chanté.

Ritournelle, vient de l'Italien *Ritornello*, & ſignifie *petit retour*. Au-

jourd'hui que la Symphonie a pris un caractère plus brillant, & presque indépendant de la vocale, on ne s'en tient plus guere à de simples répétitions; aussi le mot *Ritournelle* a-t-il vieilli.

ROLLE. *s. m.* Le papier séparé qui contient la Musique que doit exécuter un Concertant, & qui s'appelle *Partie* dans un Concert, s'appelle *Rolle* à l'Opéra. Ainsi l'on doit distribuer une *Partie* à chaque Musicien, & un *Rolle* à chaque Acteur.

ROMANCE. *s. f.* Air sur lequel on chante un petit Poëme du même nom, divisé par couplets, duquel le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse & souvent tragique. Comme la *Romance* doit être écrite d'un style simple, touchant, & d'un goût un peu antique, l'Air doit répondre au caractère des paroles; point d'ornemens, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre, & qui produise son effet par elle-même, indépendamment de la maniere de la Chanter. Il n'est pas nécessaire que le Chant soit piquant, il suffit qu'il soit naïf, qu'il n'offusque point la parole, qu'il la fasse bien entendre, & qu'il n'exige pas une grande étendue de voix. Une *Romance* bien faite, n'ayant rien de saillant, n'affecte pas d'abord; mais chaque couplet ajoute quelque chose à l'effet des précédens, l'intérêt augmente insensiblement, & quelquefois on se trouve attendri jusqu'aux larmes sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet. C'est une expérience certaine que tout accompagnement d'Instrument affoiblit cette impression. Il ne faut, pour le Chant de la *Romance*, qu'une Voix juste, nette, qui prononce bien, & qui chante simplement.

ROMANESQUE. *s. f.* Air à danser. (Voyez GAILLARDE.)

RONDE. *adj. pris subst.* Note blanche & ronde, sans queue, laquelle vaut une Mesure entière à quatre Tems, c'est-à-dire deux Blanches ou quatre Noires. La *Ronde* est de toutes les Notes restées en usage celle qui a le plus de valeur. Autrefois, au contraire, elle étoit celle qui en avoit le moins, & elle s'appelloit semi-Brève. (Voyez SEMI-BREVE, & VALEUR DES NOTES.)

RONDE DE TABLE. Sorte de Chanson à boire & pour l'ordinaire mêlée de galanterie, composée de divers couplets qu'on chante

à table chacun à son tour, & sur lesquels tous les Convives font Chorus en reprenant le Refrain.

RONDEAU. *s. m.* Sorte d'Air à deux ou plusieurs Reprises, & dont la forme est telle qu'après avoir fini la seconde Reprise on reprend la première, & ainsi de suite, revenant toujours & finissant par cette même première Reprise par laquelle on a commencé. Pour cela, on doit tellement conduire la Modulation, que la fin de la première Reprise convienne au commencement de toutes les autres; & que la fin de toutes les autres convienne au commencement de la première.

Les grands Airs Italiens & toutes nos Ariettes sont en *Rondeau*, de même que la plus grande partie des Pièces de Clavecin Françoises.

Les routines sont des magasins de contre-sens pour ceux qui les suivent sans réflexion. Telle est pour les Musiciens celle des *Rondeaux*. Il faut bien du discernement pour faire un choix de paroles qui leur soient propres. Il est ridicule de mettre en *Rondeau* une pensée complette, divisée en deux membres, en reprenant la première incise & finissant par-là. Il est ridicule de mettre en *Rondeau* une comparaison dont l'application ne se fait que dans le second membre, en reprenant le premier & finissant par-là. Enfin il est ridicule de mettre en *Rondeau* une pensée générale limitée par une exception relative à l'état de celui qui parle; en sorte qu'oubliant derechef l'exception qui se rapporte à lui, il finisse en reprenant la pensée générale.

Mais toutes les fois qu'un sentiment exprimé dans le premier membre, amene une réflexion qui le renforce & l'appuie dans le second; toutes les fois qu'une description de l'état de celui qui parle, emplissant le premier membre, éclaircit une comparaison dans le second; toutes les fois qu'une affirmation dans le premier membre contient sa preuve & sa confirmation dans le second; toutes les fois, enfin, que le premier membre contient la proposition de faire une chose, & le second la raison de la proposition; dans ces divers cas, & dans les semblables, le *Rondeau* est toujours bien placé.

ROULADE. *f. f.* Passage dans le Chant de plusieurs Notes sur une même syllabe.

La *Roulade* n'est qu'une imitation de la Mélodie instrumentale dans les occasions où, soit pour les graces du Chant, soit pour la vérité de l'image, soit pour la force de l'expression, il est à propos de suspendre le discours & de prolonger la Mélodie : mais il faut, de plus, que la syllabe soit longue, que la voix en soit éclatante & propre à laisser au gosier la facilité d'entonner nettement & légerement les Notes de la *Roulade* sans fatiguer l'organe du Chanteur, ni, par conséquent, l'oreille des écoutans.

Les voyelles les plus favorables pour faire sortir la voix, sont les *a* ; ensuite les *o*, les *è* ouverts : l'*i* & l'*u* sont peu sonores ; encore moins les diphthongues. Quant aux voyelles nazales, on n'y doit jamais faire de *Roulades*. La Langue Italienne pleine d'*o* & d'*a* est beaucoup plus propre pour les inflexions de voix que n'est la Françoise ; aussi les Musiciens Italiens ne les épargnent-ils pas. Au contraire, les François, obligés de composer presque toute leur Musique syllabique, à cause des voyelles peu favorables, sont contraints de donner aux Notes une marche lente & posée, ou de faire heurter les consonnes en faisant courir les syllabes ; ce qui rend nécessairement le Chant languissant ou dur. Je ne vois pas comment la Musique Françoise pourroit jamais surmonter cet inconvénient.

C'est un préjugé populaire de penser qu'une *Roulade* soit toujours hors de place dans un Chant triste & pathétique. Au contraire, quand le cœur est le plus vivement ému, la voix trouve plus aisément des Accens que l'esprit ne peut trouver des paroles, & de-là vient l'usage des Interjections dans toutes les Langues. (Voyez NEUME.) Ce n'est pas une moindre erreur de croire qu'une *Roulade* est toujours bien placée sur une syllabe ou dans un mot qui la comporte, sans considérer si la situation du Chanteur, si le sentiment qu'il doit éprouver la comporte aussi.

La *Roulade* est une invention de la Musique moderne. Il ne paroît

pas que les Anciens en aient fait aucun usage, ni jamais battu plus de deux Notes sur la même syllabe. Cette différence est un effet de celle des deux Musiques, dont l'une étoit asservie à la Langue, & dont l'autre lui donne la loi.

ROULEMENT. *s. m.* (Voyez ROULADE.)



S.

S. Cette lettre écrite seule dans la Partie récitante d'un Concerto signifie *Solo*; & alors elle est alternative avec le T, qui signifie *Tutti*.

SARABANDE. *s. f.* Air d'une Danse grave, portant le même nom, laquelle paroît nous être venue d'Espagne, & se dansoit autrefois avec des Castagnettes. Cette Danse n'est plus en usage, si ce n'est dans quelques vieux Opéra François. L'Air de la Sarabande est à trois Tems lents.

SAUT. *s. m.* Tout passage d'un Son à un autre par Degré disjoint est un *Saut*. Il y a *Saut régulier* qui se fait toujours sur un Intervalle consonnant, & *Saut irregulier*, qui se fait sur un Intervalle dissonnant. Cette distinction vient de ce que toutes les Dissonnances, excepté la Seconde qui n'est pas un *Saut*, sont plus difficiles à entonner que les Consonnances. Observation nécessaire dans la Mélodie pour composer des Chants faciles & agréables.

SAUTER. *v. n.* On fait *Sauter* le Ton, lorsque donnant trop de vent dans une Flûte, ou dans un tuyau d'un Instrument à vent, on force l'air à se diviser & à faire résonner, au lieu du Ton plein de la Flûte ou du tuyau, quelqu'un seulement de ses harmoniques. Quand le *Saut* est d'une Octave entière, cela s'appelle *Octavier*. (Voyez OCTAVIER.) Il est clair que pour varier les Sons de la Trompette & du Cor de chasse, il faut nécessairement *Sauter*, & ce n'est encore qu'en *Sautant* qu'on fait des Octaves sur la Flûte.

SAUVER. *v. a.* *Sauver* une Dissonnance, c'est la résoudre selon les regles, sur une Consonnance de l'Accord suivant. Il y a sur cela une marche prescrite, & à la Basse-fondamentale de l'Accord dissonnant, & à la Partie qui forme la Dissonnance.

Il n'y a aucune manière de *Sauver* qui ne dérive d'un Acte de Cadence : c'est donc par l'espèce de la Cadence qu'on veut faire, qu'est déterminé le Mouvement de la Basse-fondamentale. (Voyez CADENCE.) A l'égard de la Partie qui forme la Dissonnance, elle ne

doit, ni rester en place, ni marcher par Degrés disjoints; mais elle doit monter ou descendre diatoniquement selon la nature de la Dissonnance. Les Maitres disent que les Dissonnances majeures doivent monter, & les mineures descendre; ce qui n'est pas sans exception; puisque dans certaines Cordes d'Harmonie, une Septième, bien que majeure, ne doit pas monter, mais descendre, si ce n'est dans l'Accord appellé, fort incorrectement, Accord de Septième superflue. Il vaut donc mieux dire que la Septième, & toute Dissonnance qui en dérive, doit descendre; & que la Sixte ajoûtée, & toute Dissonnance qui en dérive, doit monter. C'est-là une règle vraiment générale & sans aucune exception. Il en est de même de la loi de *Sauver* la Dissonnance. Il y a des Dissonnances qu'on ne peut préparer; mais il n'y en a aucune qu'on ne doive *Sauver*.

A l'égard de la Note sensible appellée improprement Dissonnance majeure, si elle doit monter, c'est moins par la règle de *Sauver* la Dissonnance, que par celle de la marche Diatonique, & de préférer le plus court chemin; & en effet il y a des cas, comme celui de la Cadence interrompue, où cette Note sensible ne monte point.

Dans les Accords par supposition, un même Accord fournit souvent deux Dissonnances, comme la Septième & la Neuvième, la Neuvième & la Quarte, &c. Alors ces Dissonnances ont dû se préparer & doivent se *Sauver* toutes deux: c'est qu'il faut avoir égard à tout ce qui dissonne, non-seulement sur la Basse fondamentale, mais aussi sur la Basse-continue.

SCENE. *s. f.* On distingue en Musique lyrique la *Scène* du Monologue, en ce qu'il n'y a qu'un seul Acteur dans le Monologue, & qu'il y a dans la *Scène* au moins deux Interlocuteurs. Par conséquent dans le Monologue le caractère du Chant doit être un, du moins quant à la personne; mais dans les *Scènes* le Chant doit avoir autant de caractères différens qu'il y a d'Interlocuteurs. En effet, comme en parlant chacun garde toujours la même voix, le même accent, le même tymbre, & communément le même style, dans toutes les choses qu'il dit; chaque Acteur dans les diverses passions qu'il exprime doit toujours

garder

garder un caractère qui lui ſoit propre & qui le diſtingue d'un autre Acteur. La douleur d'un vieillard n'a pas le même ton que celle d'un jeune homme, la colère d'une femme à d'autres Accens que celle d'un guerrier ; un barbare ne dira point *je vous aime*, comme un galant de profeſſion. Il faut donc rendre dans les *Scènes*, non ſeulement le caractère de la paſſion qu'on veut peindre, mais celui de la perſonne qu'on fait parler. Ce caractère s'indique en partie par la ſorte de voix qu'on approprie à chaque rolle, car le tour de Chant d'une Haute-Contre eſt différent de celui d'une Baſſe-Taille ; on met plus de gravité dans les Chants des Bas-Deſſus, & plus de légereté dans ceux des Voix plus aiguës. Mais outre ces différences, l'habile Compoſiteur en trouve d'individuelles qui caractériſent ſes perſonnages ; en ſorte qu'on connoîtra bien-tôt à l'Accent particulier du Récitatif & du Chant, ſi c'eſt Mandane ou Émire, ſi c'eſt Olinte ou Alceſte qu'on entend. Je conviens qu'il n'y a que les hommes de génie qui ſentent & marquent ces différences ; mais je dis cependant que ce n'eſt qu'en les obſervant, & d'autres ſemblables, qu'on parvient à produire l'illuſion.

SCHISMA. *ſ. m.* Petit Intervalle qui vaut la moitié du Comma, & dont, par conſéquent, la raiſon eſt ſourde, puiſque pour l'exprimer en nombres, il faudroit trouver une moyenne proportionnelle entre 80 & 81.

SCHOENION. Sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne Muſique des Grecs.

SCHOLIE ou SCOLIE. *ſ. f.* Sorte de Chanſons chez les anciens Grecs, dont les caractères étoient extrêmement diverſifiés ſelon les ſujets & les perſonnes. (Voyez CHANSON.)

SECONDE. *adj. pris ſubſtantiv.* Intervalle d'un Degré conjoint. Ainſi les marches diatoniques ſe font toutes ſur des Intervalles de *Seconde.*

Il y a quatre ſortes de *Secondes*. La première, appellée *Seconde diminuée*, ſe fait ſur un Ton majeur, dont la Note inférieure eſt rapprochée par un Dièſe, & la ſupérieure par un Bémol. Tel eſt, par exemple, l'Intervalle du *re* Bémol à l'*ut* Dièſe. Le rapport de cette

Seconde eſt de 375 à 384. Mais elle n'eſt d'aucun uſage, ſi ce n'eſt dans le Genre enharmonique ; encore l'Intervalle s'y trouve-t-il nul en vertu du Tempérament. A l'égard de l'Intervalle d'une Note à ſon Dièſe, que Broſſard appelle *Seconde diminuée*, ce n'eſt pas une *Seconde* ; c'eſt un Uniſſon altéré.

La deuxième, qu'on appelle *ſeconde mineure*, eſt conſtituée par le ſemi-Ton majeur, comme du *ſi* à l'*ut* ou du *mi* au *fa*. Son rapport eſt de 15 à 16.

La troiſième eſt la *Seconde majeure*, laquelle forme l'Intervalle d'un *Ton*. Comme ce *Ton* peut être majeur ou mineur, le rapport de cette ſeconde, eſt de 8 à 9 dans le premier cas, & de 9 à 10 dans le ſecond : mais cette différence s'évanouit dans notre Muſique.

Enfin la quatrième eſt la *Seconde ſuperflue*, compoſée d'un *Ton* majeur & d'un ſemi-Ton mineur, comme du *fa* au *ſol* Dièſe : ſon rapport eſt de 64 à 75.

Il y a dans l'Harmonie deux Accords qui portent le nom de *Seconde*. Le premier s'appelle ſimplement Accord de *Seconde* : c'eſt un Accord de Septième renverſé, dont la Diſſonnance eſt à la Baſſe ; d'où il s'en ſuit bien clairement qu'il faut que la Baſſe ſyncope pour la préparer. (Voyez Préparer.) Quand l'Accord de Septième eſt dominant ; c'eſt-à-dire, quand la Tierce eſt majeure, l'Accord de *Seconde* s'appelle Accord de Triton, & la ſyncope n'eſt pas néceſſaire, parce que la Préparation ne l'eſt pas.

L'autre s'appelle Accord de *Seconde ſuperflue* ; c'eſt un Accord renverſé de celui de Septième diminuée, dont la Septième elle-même eſt portée à la Baſſe. Cet Accord eſt également bon avec ou ſans ſyncope. (Voyez Syncope.)

SEMI. Mot emprunté du Latin & qui ſignifie *Demi*. On s'en ſert en Muſique au lieu du *Hémi* des Grecs, pour compoſer très-barbarement pluſieurs mots techniques, moitié Grecs & moitié Latins.

Ce mot, au-devant du nom Grec de quelque Intervalle que ce ſoit, ſignifie toujours une diminution, non pas de la moitié de cet Intervalle, mais ſeulement d'un *Semi-ton* mineur : Ainſi, *Semi-Diton* eſt la Tierce mineure, *Semi-Diapente* eſt la Fauſſe-Quinte, *Semi-Diateſſaron* la Quarte diminuée, &c.

SEMI-BREVE. *s. f.* C'est, dans nos anciennes Musiques, une valeur de Note ou une Mesure de Tems qui comprend l'espace de deux Minimes ou Blanches; c'est-à-dire, la moitié d'une Breve. La *Semi-Brève* s'appelle maintenant Ronde, parce qu'elle a cette figure: mais autrefois elle étoit en lozange.

Anciennement la *Semi-Brève* se divisoit en majeure & mineure. La majeure vaut deux tiers de la Brève parfaite, & la mineure vaut l'autre tiers de la même Brève: ainsi la *Semi-Brève* majeure en contient deux mineures.

La *Semi-Brève*, avant qu'on eût inventé la Minime, étant la Note de moindre valeur, ne se subdivisoit plus. Cette indivisibilité, disoit-on, est, en quelque manière, indiquée par sa figure en lozange terminée en haut, en bas & des deux côtés par des Points. Or, Muris prouve, par l'autorité d'Aristote & d'Euclide, que le Point est indivisible; d'où il conclud que la *Semi-Brève* enfermée entre quatre Points est indivisible comme eux.

SEMI-TON. *s. m.* C'est le moindre de tous les Intervalles admis dans la Musique moderne; il vaut à peu près la moitié d'un *Ton*.

Il y a plusieurs espèces de *Semi-Tons*. On en peut distinguer deux dans la pratique; le *Semi-Ton* majeur & le *Semi-Ton* mineur. Trois autres sont connus dans les calculs harmoniques; savoir, le *Semi-Ton* maxime, le minime & le moyen.

Le *Semi-Ton* majeur est la différence de la Tierce majeure à la Quarte, comme *mi fa*. Son rapport est de 15 à 16, & il forme le plus petit de tous les Intervalles diatoniques.

Le *Semi-Ton* mineur est la différence de la Tierce majeure à la Tierce mineure: il se marque sur le même Degré par un Dièse ou par un Bémol. Il ne forme qu'un Intervalle chromatique, & son rapport est de 24 à 25.

Quoiqu'on mette de la différence entre ces deux *Semi-Tons* par la manière de les noter, il n'y en a pourtant aucune sur l'Orgue & le Clavecin, & le même *Semi-Ton* est tantôt majeur & tantôt mineur, tantôt diatonique & tantôt chromatique, selon le Mode où l'on est. Cependant on appelle, dans la pratique, *Semi-Tons* mineurs, ceux

qui se marquant par Bémol ou par Dièse, ne changent point le Degré ; & *Semi-Tons* majeurs, ceux qui forment un Intervalle de Seconde.

Quant aux trois autres *Semi-Tons* admis seulement dans la théorie, le *Semi-Ton* maxime est la différence du *Ton* majeur au *Semi-Ton* mineur, & son rapport est de 25 à 27. Le *Semi-Ton* moyen est la différence du *Semi-Ton* majeur au *Ton* majeur, & son rapport est de 128 à 135. Enfin le *Semi-Ton* minime est la différence du *Semi-Ton* maxime au *Semi-Ton* moyen, & son rapport est de 125 à 128.

De tous ces Intervalles il n'y a que le *Semi-Ton* majeur qui, en qualité de Seconde, soit quelquefois admis dans l'Harmonie.

SEMI-TONIQUE. *adj.* Échelle *Semi-Tonique* ou *Chromatique*. (Voyez ÉCHELLE.)

SENSIBILITÉ. *s. f.* Disposition de l'ame qui inspire au Compositeur les idées vives dont il a besoin, à l'Exécutant la vive expression de ces mêmes idées, & à l'Auditeur la vive impression des beautés & des défauts de la Musique qu'on lui fait entendre. (Voyez GOUT.)

SENSIBLE. *adj.* *Accord Sensible* est celui qu'on appelle autrement *Accord dominant*. (Voyez ACCORD.) Il se pratique uniquement sur la Dominante du Ton ; de-là lui vient le nom d'*Accord dominant*, & il porte toujours la Note *Sensible* pour Tierce de cette Dominante ; d'où lui vient le nom d'*Accord Sensible*. (Voyez ACCORD.) A l'égard de la Note *Sensible*, voyez NOTE.

SEPTIEME. *adj. pris subst.* Intervalle dissonnant renversé de la Seconde, & appellé, par les Grecs, *Heptachordon*, parce qu'il est formé de sept Sons ou de six Degrés diatoniques. Il y en a de quatre sortes.

La première est la *Septième* mineure, composée de quatre *Tons*, trois majeurs & un mineur, & de deux semi-Tons majeurs, comme de *mi* à *re* ; & chromatiquement de dix semi-Tons, dont six majeurs & quatre mineurs. Son rapport est de 5 à 9.

La deuxième est la *Septième majeure*, composée diatoniquement de cinq *Tons*, trois majeurs & deux mineurs, & d'un semi-Ton majeur ; de sorte qu'il ne faut plus qu'un semi-Ton majeur pour faire une Octave ;

comme d'*ut* à *ſi*; & chromatiquement d'onze ſemi-Tons, dont ſix majeurs & cinq mineurs. Son rapport eſt de 8 à 15.

La troiſième, eſt la *Septième diminuée* : elle eſt compoſée de trois *Tons*, deux mineurs & un majeur, & de trois ſemi-Tons majeurs, comme de l'*ut* Dièſe au *ſi* Bémol. Son rapport eſt de 75 à 128.

La quatrième, eſt la *Septième ſuperflue*. Elle eſt compoſée de cinq *Tons*, trois mineurs & deux majeurs, un ſemi-Ton majeur & un ſemi-Ton mineur, comme du *ſi* Bémol au *la* Dièſe; de ſorte qu'il ne lui manque qu'un Comma pour faire une Octave. Son rapport eſt de 81 à 160. Mais cette dernière eſpèce n'eſt point uſitée en Muſique, ſi ce n'eſt dans quelques tranſitions enharmoniques.

Il y a trois Accords de *Septième*.

Le premier eſt fondamental, & porte ſimplement le nom de *Septième* : mais quand la Tierce eſt majeure & la *Septième* mineure, il s'appelle Accord Senſible ou Dominant. Il ſe compoſe de la Tierce, de la Quinte & de la *Septième*.

Le ſecond eſt encore fondamental & s'appelle Accord de *Septième diminuée*. Il eſt compoſé de la Tierce mineure, de la fauſſe-Quinte & de la *Septième diminuée* dont il prend le nom; c'eſt-à-dire, de trois Tierces mineures conſécutives, & c'eſt le ſeul Accord qui ſoit ainſi formé d'Intervalles égaux; il ne ſe fait que ſur la Note ſenſible. (Voyez ENHARMONIQUE.)

Le troiſième s'appelle Accord de *Septième ſuperflue*. C'eſt un Accord par ſuppoſition formé par l'Accord dominant, au-deſſous duquel la Baſſe fait entendre la Tonique.

Il y a encore un Accord de *Septième-&-Sixte*, qui n'eſt qu'un renverſement de l'Accord de Neuvième. Il ne ſe pratique guères que dans les Points d'Orgue à cauſe de ſa dureté. (Voyez ACCORD.)

SÉRÉNADE. *ſ. f.* Concert qui ſe donne la nuit ſous les fenêtres de quelqu'un. Il n'eſt ordinairement compoſé que de Muſique Inſtrumentale; quelquefois cependant on y ajoute des Voix. On appelle auſſi *Sérénades* les Pièces que l'on compoſe ou que l'on exécute dans ces occaſions. La mode des *Sérénades* eſt paſſée depuis longtems, ou ne dure plus que parmi le Peuple, & c'eſt grand dommage. Le ſilence de la

nuit, qui bannit toute distraction, fait mieux valoir la Musique & la rend plus délicieuse.

Ce mot, Italien d'origine, vient sans doute de *Sereno*, ou du Latin *Serum*, le soir. Quand le Concert se fait sur le matin, ou à l'aube du jour, il s'appelle *Aubade*.

SERRÉ. *adj.* Les Intervalles *Serrés* dans les Genres épais de la Musique Grecque sont le premier & le second de chaque Tétracorde. (Voyez Epais.)

SESQUI. Particule souvent employée par nos anciens Musiciens dans la composition des mots servans à exprimer différentes sortes de Mesures.

Ils appelloient donc *Sesqui-altères* les Mesures dont la principale Note valoit une moitié en sus de plus que sa valeur ordinaire; c'est-à-dire, trois des Notes dont elle n'auroit autrement valu que deux; ce qui avoit lieu dans toutes les Mesures triples, soit dans les majeures, où la Brève, même sans Point, valoit trois semi-Brèves; soit dans les mineures, où la semi-Brève valoit trois Minimes, &c.

Ils appelloient encore *Sesqui-Octave* le Triple, marqué par ce signe C $\frac{9}{8}$.

Double *Sesqui-Quarte*, le Triple marqué C $\frac{9}{4}$, & ainsi des autres.

Sesqui-Diton ou *Hémi-Diton*, dans la Musique Grecque, est l'Intervalle d'une Tierce majeure diminuée d'un Semi-Ton; c'est-à-dire, une Tierce mineure.

SEXTUPLE. *adj.* Nom donné assez improprement aux Mesures à deux Tems, composées de six Notes égales, trois pour chaque Tems. Ces sortes de Mesures ont été appellées encore plus mal-à-propos par quelques-uns, *Mesures à six Tems*.

On peut compter cinq espèces de ces Mesures *Sextuples*; c'est-à-dire, autant qu'il y a de différentes valeurs de Notes, depuis celle qui est composée de six Rondes ou semi-Brèves, appellée en France *Triple de six pour un*, & qui s'exprime par ce chiffre $\frac{6}{1}$, jusqu'à celle appellée *Triple de six pour seize*, composée de six doubles-Croches seulement, & qui se marque ainsi: $\frac{6}{16}$.

La plûpart de ces distinctions sont abolies, & en effet elles sont

aſſez inutiles, puiſque toutes ces différentes figures de Notes ſont moins des Meſures différentes que des modifications de Mouvement dans la même eſpece de Meſure ; ce qui ſe marque encore mieux avec un ſeul mot écrit à la tête de l'Air, qu'avec tout ce fatras de chiffres & de Notes qui ne ſervent qu'à embrouiller un Air déjà aſſez difficile en lui même. (Voyez Double, Triple, Tems, Mesure, Valeur des Notes.)

SI. Une des ſept ſyllabes dont on ſe ſert en France pour ſolfier les Notes. Guy Arétin, en compoſant ſa Gamme, n'inventa que ſix de ces ſyllabes, parce qu'il ne fit que changer en Héxacordes les Tétracordes des Grecs, quoiqu'au fond ſa Gamme fût, ainſi que la nôtre, compoſée de ſept Notes. Il arriva de-là que, pour nommer la ſeptième, il falloit à chaque inſtant changer les noms des autres & les nommer de diverſes manieres : embarras que nous n'avons plus depuis l'invention du *Si*, ſur la Gamme duquel un Muſicien nommé *de Nivers* fit, au commencement du ſiècle, un ouvrage exprès.

Broſſard, & ceux qui l'ont ſuivi, attribuent l'invention du *Si* à un autre Muſicien nommé *Le Maire*, entre le milieu & la fin du dernier ſiècle : d'autres en font honneur à un certain *Vander-Putten* ; d'autres remontent juſqu'à Jean de Muris, vers l'an 1330 ; & le Cardinal Bona dit que dès l'onzieme ſiècle, qui étoit celui de l'Arétin, Ericius Dupuis ajoûta une Note aux ſix de Guy, pour éviter les difficultés des Muances & faciliter l'étude du Chant.

Mais, ſans s'arrêter à l'invention d'Ericius Dupuis, morte ſans doute avec lui, ou ſur laquelle Bona, plus récent de cinq ſiècles, a pu ſe tromper ; il eſt même aiſé de prouver que l'invention du *Si* eſt de beaucoup poſtérieure à Jean de Muris, dans les écrits duquel on ne voit rien de ſemblable. A l'égard de Vander-Putten, je n'en puis rien dire, parce que je ne le connois point. Reſte Le Maire, en faveur duquel les voix ſemblent ſe réunir. Si l'invention conſiſte à avoir introduit dans la pratique l'uſage de cette ſyllabe *Si*, je ne vois pas beaucoup de raiſons pour lui en diſputer l'honneur. Mais ſi le véritable inventeur eſt celui qui a vu le premier la néceſſité d'une ſeptième ſyllabe, & qui en a ajoûté une en conſéquence, il ne faut pas avoir fait beaucoup de recherches pour voir que Le Maire ne mérite nullement

ce titre : car on trouve en plusieurs endroits des écrits du P. Mersenne la nécessité de cette septième syllabe, pour éviter les Muances ; & il témoigne que plusieurs avoient inventé ou mis en pratique cette septième syllabe à-peu-près dans le même tems, & entr'autres Gilles Grand-Jean, Maître Écrivain de Sens ; mais que les uns nommoient cette syllabe *Ci*, d'autres *Di*, d'autres *Ni*, d'autres *Si*, d'autres *Za*, &c. Même avant le P. Mersenne, on trouve, dans un ouvrage de Banchiéri, Moine Olivétan, imprimé en 1614, & intitulé, *Cartella di Musica*, l'addition de la même septième syllabe ; il l'appelle *Bi* par Béquarre, *Ba* par Bémol, & il assure que cette addition a été fort approuvée à Rome. De sorte que toute la prétendue invention de Le Maire consiste, tout au plus, à avoir écrit ou prononcé *Si*, au lieu d'écrire ou prononcer *Bi* ou *Ba*, *Ni* ou *Di* ; & voilà avec quoi un homme est immortalisé. Du reste, l'usage du *Si* n'est connu qu'en France, & malgré ce qu'en dit le Moine Banchiéri, il ne s'est pas même conservé en Italie.

SICILIENNE. *s. f.* Sorte d'Air à danser, dans la Mesure à six-quatre ou six-huit, d'un Mouvement beaucoup plus lent, mais encore plus marqué que celui de la Gigue.

SIGNES. *s. m.* Ce sont, en général, tous les divers caractères dont on se sert pour noter la Musique. Mais ce mot s'entend plus particulièrement des Dièses, Bémols, Béquarres, Points, Reprises, Pauses, Guidons & autres petits caractères détachés, qui, sans être de véritables Notes, sont des modifications des Notes & de la manière de les exécuter.

SILENCES. *s. m.* Signes répondans aux diverses valeurs des Notes, lesquels, mis à la place de ces Notes, marquent que tout le tems de leur valeur doit être passé en silence.

Quoiqu'il y ait dix valeurs de Notes différentes, depuis la Maxime jusqu'à la Quadruple-Croche, il n'y a cependant que neuf caractères différens pour les *Silences* ; car celui qui doit correspondre à la Maxime a toujours manqué & pour en exprimer la durée, on double le Bâton de quatre Mesures équivalant à la Longue.

Ces divers *Silences* sont donc : 1. Le Bâton de quatres Mesures qui vaut

vaut une Longue : 2. le Bâton de deux Mesures, qui vaut une Breve ou Quarrée : 3. la Pause, qui vaut une semi-Breve ou Ronde : 4. la demi-Pause, qui vaut une Minime ou Blanche : 5. le Soupir, qui vaut une Noire : 6. le demi Soupir, qui vaut une Croche : 7. le quart-de-Soupir, qui vaut une double-Croche : 8. le demi-quart-de Soupir, qui vaut une triple-Croche : 9. & enfin le seizieme-de-Soupir, qui vaut une quadruple-Croche. Voyez les figures de tous ces *Silences* *Pl.* D. *Fig.* 9.

Il faut remarquer que le Point n'a pas lieu parmi les *Silences* comme parmi les Notes; car bien qu'une Noire & un Soupir soient d'égale valeur, il n'est pas d'usage de pointer le Soupir pour exprimer la valeur d'une Noire pointée; mais on doit, après le Soupir, écrire encore un demi-Soupir. Cependant, comme quelques-uns pointent aussi les *Silences*, il faut que l'Exécutant soit prêt à tout.

SIMPLE. *s. f.* Dans les Doubles & dans les variations, le premier Couplet ou l'Air original, tel qu'il est d'abord noté, s'appelle le *Simple.* (Voyez Double, Variations.)

SIXTE. *s. f.* La seconde des deux Consonnances imparfaites, appellée, par les Grecs, *Hexacorde*, parce que son Intervalle est formé de six Sons ou de cinq Degrés diatoniques. La *Sixte* est bien une Consonnance naturelle, mais seulement par combinaison; car il n'y a point dans l'ordre des Consonnances de *Sixte* simple & directe.

A ne considérer les *Sixtes* que par leurs Intervalles, on en trouve de quatre sortes; deux consonnantes & deux dissonnantes.

Les Consonnantes sont : 1. la *Sixte mineure*, composée de trois *Tons* & deux semi-Tons majeurs, comme *mi ut* : son rapport est de 5 à 8. 2. La *Sixte majeure*, composée de quatre *Tons* & un semi-Ton majeur, comme *sol mi* : son rapport est de 3 à 5.

Les *Sixtes* dissonnantes sont, 1°. La *Sixte diminuée*, composée de deux *Tons* & trois semi-Tons majeurs; comme *ut* Diese, *la* Bémol, & dont le rapport est de 125 à 192. 2°. La *Sixte superflue*, composée de quatre *Tons*, un semi-Ton majeur & un semi-Ton mineur, comme *si* Bémol & *sol* Diese. Le rapport de cette *Sixte* est de 72 à 125.

Ces deux derniers Intervalles ne s'emploient jamais dans la Mélodie, & la *Sixte diminuée* ne s'emploie point non plus dans l'Harmonie.

Il y a ſept Accords qui portent le nom de *Sixte*. Le premier s'appelle ſimplement Accord de *Sixte*. C'eſt l'Accord parfait dont la Tierce eſt portée à la Baſſe. Sa place eſt ſur la Médiante du Ton, ou ſur la Note ſenſible, ou ſur la ſixième Note.

Le ſecond s'appelle Accord de *Sixte-Quarte*. C'eſt encore l'Accord parfait dont la Quinte eſt portée à la Baſſe : il ne ſe fait guères que ſur la Dominante ou ſur la Tonique.

Le troiſième eſt appellé Accord de *petite-Sixte*. C'eſt un Accord de Septième, dont la Quinte eſt portée à la Baſſe. La *petite-Sixte* ſe met ordinairement ſur la ſeconde Note du Ton, ou ſur la ſixième.

Le quatrième eſt l'Accord de *Sixte-&-Quinte* ou *grande-Sixte*. C'eſt encore un Accord de Septième, mais dont la Tierce eſt portée à la Baſſe. Si l'Accord fondamental eſt dominant, alors l'Accord de *grande-Sixte* perd ce nom & s'appelle Accord de *Fauſſe-Quinte*. (Voyez FAUSSE-QUINTE.) La *grande-Sixte* ne ſe met communément que ſur la quatrième Note du Ton.

Le cinquième eſt l'Accord de *Sixte ajoûtée* : Accord fondamental, composé, ainſi que celui de *grande-Sixte*, de Tierce, de Quinte, *Sixte* majeure, & qui ſe place de même ſur la Tonique ou ſur la quatrième Note. On ne peut donc diſtinguer ces deux Accords que par la manière de les ſauver ; car ſi la Quinte deſcend & que la *Sixte* reſte, c'eſt l'Accord de *grande-Sixte*, & la Baſſe fait une cadence parfaite ; mais ſi la Quinte reſte & que la *Sixte* monte, c'eſt l'Accord de *Sixte ajoûtée*, & la Baſſe-fondamentale fait une cadence irrégulière. Or, comme, après avoir frappé cet Accord, on eſt maître de le ſauver de l'une de ces deux manières, cela tient l'Auditeur en ſuſpens ſur le vrai fondement de l'Accord, juſqu'à ce que la ſuite l'ait déterminé ; & c'eſt cette liberté de choiſir que M. Rameau appelle *Double-emploi*. (Voyez DOUBLE-EMPLOI.)

Le ſixième Accord eſt celui de *Sixte-majeure* & *Fauſſe-Quinte*, lequel n'eſt autre choſe qu'un Accord de *petite-Sixte* en Mode mineur, dans lequel la *Fauſſe-Quinte* eſt ſubſtituée à la Quarte : c'eſt, pour m'exprimer autrement, un Accord de *Septième diminuée*, dans lequel la Tierce eſt portée à la Baſſe. Il ne ſe place que ſur la ſeconde Note du Ton.

Enfin, le septième Accord de *Sixte* est celui de *Sixte superflue*. C'est une espece de *petite-Sixte* qui ne se pratique jamais que sur la sixieme Note d'un Ton mineur descendant sur la Dominante ; comme alors la *Sixte* de cette sixieme Note est naturellement majeure, on la rend quelquefois superflue en y ajoutant encore un Diese. Alors cette *Sixte superflue* devient un Accord original, lequel ne se renverse point. (Voyez Accord.)

SOL. La cinquieme des six syllabes inventées par l'Arétin, pour prononcer les Notes de la Gamme. Le *Sol* naturel répond à la lettre G. (Voyez Gamme.)

SOLFIER. *v. n.* C'est, en entonnant des Sons, prononcer en même tems les syllabes de la Gamme qui leur correspondent. Cet exercice est celui par lequel on fait toujours commencer ceux qui apprennent la Musique, afin que l'idée de ces différentes syllabes s'unissant dans leur esprit à celle des Intervalles qui s'y rapportent, ces syllabes leur aident à se rappeller ces Intervalles.

Aristide Quintilien nous apprend que les Grecs avoient pour *Solfier* quatre syllabes ou dénominations des Notes, qu'ils repétoient à chaque Tétracorde, comme nous en répétons sept à chaque Octave. Ces quatre syllabes étoient les suivantes : *Te*, *Ta*, *Thè*, *Tho*. La premiere répondoit au premier Son ou à l'Hypate du premier Tétracorde & des suivans ; la seconde, à la Parhypate ; la troisieme, au Lichanos ; la quatrième, à la Nète ; & ainsi de suite en recommençant : manière de *solfier* qui, nous montrant clairement que leur modulation étoit renfermée dans l'étendue du Tétracorde, & que les Sons homologues, gardant & les mêmes rapports & les mêmes noms d'un Tétracorde à l'autre, étoient censés répétés de Quarte en Quarte, comme chez nous d'Octave en Octave, prouve en même tems que leur génération harmonique n'avoit aucun rapport à la nôtre, & s'établissoit sur des principes tout différens.

Guy d'Arezzo ayant substitué son Héxacorde au Tétracorde ancien, substitua aussi, pour le *solfier*, six autres syllabes aux quatre que les Grecs employoient autrefois. Ces six syllabes sont les suivantes : *ut re mi fa sol la*, tirées, comme chacun sait, de l'Hymne de Saint Jean-Baptiste. Mais chacun ne sait pas que l'Air de cette Hymne tel qu'on

le chante aujourd'hui dans l'Église Romaine, n'eſt pas exactement celui dont Arétin tira ſes ſyllabes, puiſque les Sons qui les portent dans cette Hymne ne ſont pas ceux qui les portent dans ſa Gamme. On trouve dans un ancien manuſcrit conſervé dans la Bibliothèque du Chapitre de Sens, cette Hymne, telle, probablement, qu'on la chantoit du tems de l'Arétin, & dans laquelle chacune des ſix ſyllabes eſt exactement appliquée au Son correſpondant de la Gamme, comme on peut le voir (*Pl.* G. *Fig.* 2.) où j'ai tranſcrit cette Hymne en Notes de Plain Chant.

Il paroît que l'uſage des ſix ſyllabes de Guy ne s'étendit pas bien promptement hors de l'Italie, puiſque Muris témoigne avoir entendu employer dans Paris les ſyllabes *Pro to do no tu a*, au lieu de celles-là. Mais enfin celles de Guy l'emportèrent & furent admiſes généralement en France comme dans le reſte de l'Europe. Il n'y a plus aujourd'hui que l'Allemagne où l'on *ſolfie* ſeulement par les lettres de la Gamme, & non par les ſyllabes : en ſorte que la Note qu'en *ſolfiant* nous appellons *la*, ils l'appellent A ; celle que nous appellons *ut*, ils l'appellent C. Pour les Notes dièſées ils ajoûtent un *s* à la lettre & prononcent cet *s*, *is* ; en ſorte, par exemple, que pour *ſolfier re* Dièſe, ils prononcent *Dis*. Ils ont auſſi ajoûté la lettre H pour ôter l'équivoque du *ſi*, qui n'eſt B qu'étant Bémol ; lorſqu'il eſt Béquarre, il eſt H : ils ne connoiſſent, en *ſolfiant*, de Bémol que celui-là ſeul ; au lieu du Bémol de toute autre Note, ils prennent le Dièſe de celle qui eſt au-deſſous ; ainſi pour *la* Bémol ils *ſolfient* G*s*, pour *mi* Bémol D*s*, &c. Cette manière de *ſolfier* eſt ſi dure & ſi embrouillée, qu'il faut être Allemand pour s'en ſervir, & devenir toutefois grand Muſicien.

Depuis l'établiſſement de la Gamme de l'Arétin, on a eſſayé en différens tems de ſubſtituer d'autres ſyllabes aux ſiennes. Comme la voix des trois premières eſt aſſez ſourde, M. Sauveur, en changeant la manière de noter, avoit auſſi changé celle de *ſolfier*, & il nommoit les huit Notes de l'Octave par les huit ſyllabes ſuivantes : *Pa ra ga da ſo bo lo do*. Ces noms n'ont pas plus paſſé que les Notes ; mais pour la ſyllabe *do*, elle étoit antérieure à M. Sauveur : les Italiens l'ont toujours employée au lieu d'*ut* pour *ſolfier*, quoiqu'ils nomment *ut* & non pas *do*, dans la Gamme. Quant à l'addition du *ſi*, (Voyez Si.)

A l'égard des Notes altérées par Dièſe ou par Bémol, elles portent le nom de la Note au naturel, & cela cauſe, dans la maniere de *ſolfier*, bien des embarras auxquels M. de Boiſgelou s'eſt propoſé de remédier en ajoutant cinq Notes pour completter le ſyſtême chromatique & donnant un nom particulier à chaque Note. Ces noms avec les anciens ſont, en tout, au nombre de douze, autant qu'il y a de Cordes dans ce ſyſtême; ſavoir, *ut de re ma mi fa fi ſol be la ſa ſi*. Au moyen de ces cinq Notes ajoûtées, & des noms qu'elles portent, tous les Bémols & les Dièſes ſont anéantis, comme on le pourra voir au mot *Syſtême* dans l'expoſition de celui de M. de Boiſgelou.

Il y a diverſes manières de *ſolfier*; ſavoir, par Muances, par tranſpoſition & au naturel. (Voyez MUANCES, NATUREL & TRANSPOSITION.) La premiere méthode eſt la plus ancienne, la ſeconde eſt la meilleure, la troiſième eſt la plus commune en France. Pluſieurs Nations ont gardé dans les Muances l'ancienne nomenclature des ſix ſyllabes de l'Arétin. D'autres en ont encore retranché, comme les Anglois, qui *ſolfient* ſur ces quatre ſyllabes ſeulement *mi fa ſol la*. Les François, au contraire, ont ajouté une ſyllabe pour renfermer ſous des noms différens tous les ſept Sons diatoniques de l'Octave.

Les inconvéniens de la Méthode de l'Arétin ſont conſidérables; car faute d'avoir rendu complette la Gamme de l'Octave, les ſyllabes de cette Gamme ne ſignifient ni des touches fixes du Clavier, ni des Degrés du Ton, ni même des Intervalles déterminés. Par les Muances, *la fa* peut former un Intervalle de Tierce majeure en deſcendant, ou de Tierce mineure en montant, ou d'un ſemi-Ton encore en montant, comme il eſt aiſé de voir par la Gamme, &c. (Voyez GAMME, MUANCES.) C'eſt encore pis par la méthode Angloiſe: on trouve à chaque inſtant différens Intervalles qu'on ne peut exprimer que par les mêmes ſyllabes, & les mêmes noms de Notes y reviennent à toutes les Quartes, comme parmi les Grecs; au lieu de n'y revenir qu'à toutes les Octaves, ſelon le ſyſtème moderne.

La manière de *ſolfier* établie en France par l'addition du *ſi*, vaut aſſûrément mieux que tout cela; car la Gamme ſe trouvant complette les Muances deviennent inutiles, & l'analogie des Octaves eſt parfaite.

ment obſervée. Mais les Muſiciens ont encore gâté cette méthode par la bizarre imagination de rendre les noms des Notes toujours fixes & déterminés ſur les touches du Clavier ; en ſorte que ces touches ont toutes un double nom, tandis que les Degrés d'un Ton tranſpoſé n'en ont point. Défaut qui charge inutilement la mémoire de tous les Dièſes ou Bémols de la Clef, qui ôte aux noms des Notes l'expreſſion des Intervalles qui leur ſont propres, & qui efface enfin, autant qu'il eſt poſſible, toutes les traces de la modulation.

Ut ou *re* ne ſont point ou ne doivent point être telle ou telle touche du Clavier ; mais telle ou telle Corde du Ton. Quant aux touches fixes, c'eſt par des lettres de l'Alphabet qu'elles s'expriment. La touche que vous appellez *ut*, je l'appelle C ; celle que vous appellez *re*, je l'appelle D. Ce ne ſont pas des ſignes que j'invente, ce ſont des ſignes tout établis, par leſquels je détermine très-nettement la Fondamentale d'un Ton. Mais ce Ton une fois déterminé, dites-moi de grace à votre tour, comment vous nommez la Tonique que je nomme *ut*, & la ſeconde Note que je nomme *re*, & la Médiante que je nomme *mi* ? Car ces noms relatifs au Ton & au Mode ſont eſſenciels pour la détermination des idées & pour la juſteſſe des Intonations. Qu'on y réfléchiſſe bien, & l'on trouvera que ce que les Muſiciens François appellent *ſolfier au naturel* eſt tout-à-fait hors de la nature. Cette méthode eſt inconnue chez toute autre Nation, & ſûrement ne ſera jamais fortune dans aucune : chacun doit ſentir, au contraire, que rien n'eſt plus naturel que de *ſolfier* par tranſpoſition lorſque le Mode eſt tranſpoſé.

On a, en Italie, un Recueil de leçons à *ſolfier*, appellées *Solfeggi*. Ce Recueil, compoſé par le célèbre Léo, pour l'uſage des commençans, eſt très-eſtimé.

SOLO. *adj. pris ſubſtantiv.* Ce mot Italien s'eſt franciſé dans la Muſique, & s'applique à une Pièce ou à un morceau qui ſe chante à Voix ſeule, ou qui ſe joue ſur un ſeul Inſtrument avec un ſimple Accompagnement de Baſſe ou de Clavecin ; & c'eſt ce qui diſtingue le *Solo* du *Récit*, qui peut être accompagné de tout l'Orcheſtre. Dans les Pièces appellées *Concerto*, on écrit toujours le mot *Solo* ſur la Partie principale, quand elle récite.

SON. *f. m.* Quand l'agitation communiquée à l'air, par la collision d'un corps frappé par un autre, parvient jusqu'à l'organe auditif, elle y produit une sensation qu'on appelle *Bruit*. (Voyez Bruit.) Mais il y a un Bruit résonnant & appréciable qu'on appelle *Son*. Les recherches sur le *Son* absolu appartiennent au Physicien. Le Musicien n'examine que le *Son* relatif; il l'examine seulement par ses modifications sensibles; & c'est selon cette derniere idée, que nous l'envisageons dans cet Article.

Il y a trois objets principaux à considérer dans le *Son*; le Ton, la force & le tymbre. Sous chacun de ces rapports le *Son* se conçoit comme modifiable : 1°. du grave à l'aigu : 2°. du fort au foible : 3°. de l'aigre au doux, ou du sourd à l'éclatant, & réciproquement.

Je suppose d'abord, quelle que soit la nature du *Son*, que son véhicule n'est autre chose que l'air même : premierement, parce que l'air est le seul corps intermédiaire de l'existence duquel on soit parfaitement assuré, entre le corps sonore & l'organe auditif; qu'il ne faut pas multiplier les êtres sans nécessité; que l'air suffit pour expliquer la formation du *Son*; &, de plus, parce que l'expérience nous apprend qu'un corps sonore ne rend pas de *Son* dans un lieu tout-à-fait privé d'air. Si l'on veut imaginer un autre fluide, on peut aisément lui appliquer tout ce que je dis de l'air dans cet Article.

La résonnance du *Son*, ou, pour mieux dire, sa permanence & son prolongement ne peut naître que de la durée de l'agitation de l'air. Tant que cette agitation dure, l'air ébranlé vient sans cesse frapper l'organe auditif & prolonge ainsi la sensation du *Son*. Mais il n'y a point de maniere plus simple de concevoir cette durée, qu'en supposant dans l'air des vibrations qui se succèdent, & qui renouvellent ainsi à chaque instant l'impression. De plus, cette agitation de l'air, de quelque espèce qu'elle soit, ne peut être produite que par une agitation semblable dans les parties du corps sonore : or, c'est un fait certain que les parties du corps sonore éprouvent de telles vibrations. Si l'on touche le corps d'un Violoncelle dans le tems qu'on en tire du *Son*, on le sent frémir sous la main & l'on voit bien sensiblement durer les vibrations de la Corde jusqu'à ce que le *Son* s'éteigne. Il en est de même d'une cloche qu'on

fait sonner en la frappant du batail ; on la sent, on la voit même frémir, & l'on voit sautiller les grains de sable qu'on jette sur la surface. Si la Corde se détend, ou que la Corde se fende, plus de frémissement, plus de *Son*. Si donc cette cloche ni cette Corde ne peuvent communiquer à l'air que les mouvemens qu'elles ont elles-mêmes, on ne sauroit douter que le *Son* produit par les vibrations du corps sonore, ne se propage par des vibrations semblables que ce corps communique à l'air.

Tout ceci supposé, examinons premièrement ce qui constitue le rapport des *Sons* du grave à l'aigu.

I. Théon de Smyrne dit que Lasus d'Hermione, de même que le Pythagoricien Hyppase de Métapont, pour calculer les rapports des Consonnances, s'étoient servis de deux vases semblables & résonnans à l'Unisson ; que laissant vide l'un des deux, & remplissant l'autre jusqu'au quart, la percussion de l'un & de l'autre avoit fait entendre la Consonnance de la Quarte ; que, remplissant ensuite le second jusqu'au tiers, puis jusqu'à la moitié, la percussion des deux avoit produit la Consonnance de la Quinte, puis de l'Octave.

Pythagore, au rapport de Nicomaque & de Censorin, s'y étoit pris d'une autre manière pour calculer les mêmes rapports. Il suspendit, disent-ils, aux mêmes Cordes sonores différens poids, & détermina les rapports des divers *Sons* sur ceux qu'il trouva entre les poids tendans : mais les calculs de Pythagore sont trop justes pour avoir été faits de cette manière ; puisque chacun sait aujourd'hui, sur les expériences de Vincent Galilée, que les *Sons* sont entr'eux, non comme les poids tendans, mais en raison sous-double de ces mêmes poids.

Enfin l'on inventa le Monocorde, appellé par les Anciens, *Canon harmonicus*, parce qu'il donnoit la règle des divisions harmoniques. Il faut en expliquer le principe.

Deux Cordes de même métal égales & également tendues forment un Unisson parfait en tout sens : si les longueurs sont inégales, la plus courte donnera un *Son* plus aigu, & fera aussi plus de vibrations dans un tems donné ; d'où l'on conclud que la différence des *Sons* du grave à l'aigu ne procède que de celle des vibrations faites dans un même espace de tems par les Cordes ou corps sonores qui les font entendre ; ainsi

Ainsi l'on exprime les rapports des *Sons* par les nombres des vibrations qui les donnent.

On sait encore, par des expériences non moins certaines, que les vibrations des Cordes, toutes choses d'ailleurs égales, sont toujours réciproques aux longueurs. Ainsi, une Corde double d'une autre ne fera, dans le même tems, que la moitié du nombre des vibrations de celle-ci, & le rapport des *Sons* qu'elles feront entendre s'appelle *Octave*. Si les Cordes sont comme 3 & 2, les vibrations seront comme 2 & 3, & le rapport des *Sons* s'appellera *Quinte*; &c. (Voyez INTERVALLE.)

On voit par-là qu'avec des Chevalets mobiles il est aisé de former sur une seule Corde des divisions qui donnent des *Sons* dans tous les rapports possibles, soit entr'eux, soit avec la Corde entière. C'est le Monocorde dont je viens de parler. (Voyez MONOCORDE.)

On peut rendre des *Sons* aigus ou graves par d'autres moyens. Deux Cordes de longueurs égales ne forment pas toujours l'Unisson: car si l'une est plus grosse ou moins tendue que l'autre, elle fera moins de vibrations en tems égaux, & conséquemment donnera un *Son* plus grave. (Voyez CORDE.)

Il est aisé d'expliquer sur ces principes la construction des Instrumens à Cordes, tels que le Clavecin, le Tympanon, & le jeu des Violons & Basses, qui, par différens accourcissemens des Cordes sous les doigts ou chevalets mobiles, produit la diversité des *Sons* qu'on tire de ces Instrumens. Il faut raisonner de même pour les Instrumens à vent: les plus longs forment des *Sons* plus graves, si le vent est égal. Les trous, comme dans les Flûtes & Hautbois, servent à les raccourcir pour rendre les *Sons* plus aigus. En donnant plus de vent on les fait octavier, & les *Sons* deviennent plus aigus encore. La colonne d'air forme alors le corps sonore, & les divers Tons de la Trompette & du Cor-de-chasse ont les mêmes principes que les *Sons* harmoniques du Violoncelle & du Violon, &c. (Voyez SONS, HARMONIQUES.)

Si l'on fait résonner avec quelque force une des grosses Cordes d'une Viole ou d'un Violoncelle, en passant l'archet un peu plus près du chevalet qu'à l'ordinaire, on entendra distinctement, pour peu qu'on

ait l'oreille exercée & attentive, outre le *Son* de la Corde entière, au moins celui de son Octave, celui de l'Octave de sa Quinte, & celui de la double-Octave de sa Tierce : on verra même frémir & l'on entendra résonner toutes les Cordes montées à l'Unisson de ces *Sons*-là. Ces *Sons* accessoires accompagnent toujours un *Son* principal quelconque, mais quand ce *Son* principal est aigu, les autres y sont moins sensibles. On appelle ceux-ci les Harmoniques du *Son* principal : c'est par eux, selon M. Rameau, que tout *Son* est appréciable, & c'est en eux que lui & M. Tartini ont cherché le principe de toute Harmonie, mais par des routes directement contraires. (Voyez Harmonie, Systeme.)

Une difficulté qui reste à expliquer dans la théorie du *Son*, est de savoir comment deux ou plusieurs *Sons* peuvent se faire entendre à la fois. Lorsqu'on entend, par exemple, les deux *Sons* de la Quinte dont l'un fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait trois, on ne conçoit pas bien comment la même masse d'air peut fournir dans un même tems ces différens nombres de vibrations distincts l'un de l'autre, & bien moins encore lorsqu'il se fait ensemble plus de deux *Sons* & qu'ils sont tous dissonnans entr'eux. Mengoli & les autres se tirent d'affaire par des comparaisons. Il en est, disent-ils, comme de deux pierres qu'on jette à la fois dans l'eau, & dont les différens cercles qu'elles produisent se croisent sans se confondre. M. de Mairan donne une explication plus philosophique. L'air, selon lui, est divisé en particules de diverses grandeurs, dont chacune est capable d'un Ton particulier & n'est susceptible d'aucun autre : de sorte qu'à chaque *Son* qui se forme, les particules d'air qui lui sont analogues s'ébranlent seules, elles & leurs Harmoniques, tandis que toutes les autres restent tranquilles jusqu'à ce qu'elles soient émues à leur tour par les *Sons* qui leur correspondent : de sorte qu'on entend à la fois deux *Sons*, comme on voit à la fois deux couleurs, parce qu'étant produits par différentes parties ils affectent l'organe en différens points.

Ce système est ingénieux, mais l'imagination se prête avec peine à l'infinité de particules d'air différentes en grandeur & en mobilité, qui devroient être répandues dans chaque point de l'espace, pour être toujours prêtes, au besoin, à rendre en tout lieu l'infinité de tous les *Sons*

poſſibles. Quand elles ſont une fois arrivées au tympan de l'oreille, on conçoit encore moins comment, en le frappant, pluſieurs enſemble, elles peuvent y produire un ébranlement capable d'envoyer au cerveau la ſenſation de chacune en particulier. Il ſemble qu'on a éloigné la difficulté plutôt que de la réſoudre : on allegue en vain l'exemple de la lumiere dont les rayons ſe croiſent dans un point ſans confondre les objets : car, outre qu'une difficulté n'en réſout pas une autre, la parité n'eſt pas exacte, puiſque l'objet eſt vu ſans exciter dans l'air un mouvement ſemblable à celui qu'y doit exciter le corps ſonore pour être ouï. Mengoli ſembloit vouloir prévenir cette objection, en diſant que les maſſes d'air chargées, pour ainſi dire, de différens *Sons*, ne frappent le tympan que ſucceſſivement, alternativement, & chacune à ſon tour; ſans trop ſonger à quoi il occuperoit celles qui ſont obligées d'attendre que les premieres aient achevé leur office, ou ſans expliquer comment l'oreille, frappée de tant de coups ſucceſſifs, peut diſtinguer ceux qui appartiennent à chaque *Son*.

A l'égard des Harmoniques qui accompagnent un *Son* quelconque, ils offrent moins une nouvelle difficulté qu'un nouveau cas de la précédente; car ſitôt qu'on expliquera comment pluſieurs *Sons* peuvent être entendus à la fois, on expliquera facilement le phénomene des Harmoniques. En effet, ſuppoſons qu'un *Son* mette en mouvement les particules d'air ſuſceptibles du même *Son*, & les particules ſuſceptibles de *Sons* plus aigus à l'infini; de ces diverſes particules, il y en aura dont les vibrations commençant & finiſſant exactement avec celles du corps ſonore, ſeront ſans ceſſe aidées & renouvellées par les ſiennes : ces particules ſeront celles qui donneront l'uniſſon. Vient enſuite l'Octave, dont deux vibrations s'accordant avec une du *Son* principal, en ſont aidées & renforcées ſeulement de deux en deux; par conſéquent l'Octave ſera ſenſible, mais moins que l'Uniſſon : vient enſuite la Douzieme ou l'Octave de la Quinte, qui fait trois vibrations préciſes pendant que le *Son* fondamental en fait une; ainſi ne recevant un nouveau coup qu'à chaque troiſieme vibration, la Douzieme ſera moins ſenſible que l'Octave, qui reçoit ce nouveau coup dès la ſeconde. En ſuivant cette même gradation, l'on trouve le concours des vibrations

plus tardif, les coups moins renouvellés, & par conséquent les Harmoniques toujours moins sensibles; jusqu'à ce que les rapports se composent au point que l'idée du concours trop rare s'éfface, & que les vibrations ayant le tems de s'éteindre avant d'être renouvellées, l'Harmonique ne s'entend plus du tout. Enfin quand le rapport cesse d'être rationel, les vibrations ne concourent jamais; celles du *Son* plus aigu, toujours contrariées, sont bientôt étouffées par celles de la Corde, & ce *Son* aigu est absolument dissonnant & nul. Telle est la raison pourquoi les premiers Harmoniques s'entendent, & pourquoi tous les autres *Sons* ne s'entendent pas. Mais en voilà trop sur la première qualité du *Son*; passons aux deux autres.

II. La force du *Son* dépend de celle des vibrations du corps sonore; plus ces vibrations sont grandes & fortes, plus le *Son* est fort & vigoureux & s'entend de loin. Quand la Corde est assez tendue, & qu'on ne force pas trop la voix ou l'Instrument, les vibrations restent toujours isochrones; &, par conséquent, le Ton demeure le même; soit qu'on renfle ou qu'on affoiblisse le *Son*: mais en raclant trop fort de l'archet, en relâchant trop la Corde, en soufflant ou criant trop, on peut faire perdre aux vibrations l'isochronisme nécessaire pour l'identité du Ton; & c'est une des raisons pourquoi, dans la Musique Françoise où le premier mérite est de bien crier, on est plus sujet à chanter faux que dans l'Italienne où la Voix se modere avec plus de douceur.

La vitesse du *Son* qui sembleroit dépendre de sa force, n'en dépend point. Cette vitesse est toujours égale & constante, si elle n'est accélérée ou retardée par le vent: c'est-à-dire que le *Son*, fort ou foible, s'étendra toujours uniformément, & qu'il fera toujours dans deux secondes le double du chemin qu'il aura fait dans une. Au rapport de Halley & de Flamsteade, le *Son* parcourt en Angleterre 1070 pieds de France en une seconde, & au Pérou 174 toises, selon M. de la Condamine. Le P. Mersenne & Gassendi ont assuré que le vent favorable ou contraire n'accéleroit ni ne retardoit le *Son*: depuis les expériences que Derham & l'Académie des Sciences ont faites sur ce sujet, cela passe pour une erreur.

Sans ralentir sa marche, le *Son* s'affoiblit en s'étendant, & cet affoiblissement, si la propagation est libre, qu'elle ne soit gênée par aucun obstacle ni ralentie par le vent, suit ordinairement la raison du quarré des distances.

III. Quant à la différence qui se trouve encore entre les *Sons* par la qualité du Tymbre, il est évident qu'elle ne tient ni au degré d'élévation, ni même à celui de force. Un Hautbois aura beau se mettre à l'Unisson d'une Flûte, il aura beau radoucir le *Son* au même degré; le *Son* de la Flûte aura toujours je ne sais quoi de moëlleux & de doux; celui du Hautbois je ne sais quoi de rude & d'aigre, qui empêchera que l'oreille ne les confonde; sans parler de la diversité du Tymbre des voix. (Voyez Voix.) Il n'y a pas un Instrument qui n'ait le sien particulier, qui n'est point celui de l'autre, & l'Orgue seul a une vingtaine de jeux tous de Tymbre différent. Cependant personne que je sache n'a examiné le *Son* dans cette partie; laquelle, aussi bien que les autres, se trouvera peut-être avoir ses difficultés: car la qualité du Tymbre ne peut dépendre, ni du nombre des vibrations, qui fait le degré du grave à l'aigu, ni de la grandeur ou de la force de ces mêmes vibrations, qui fait le degré du fort au foible. Il faudra donc trouver dans le corps sonore une troisième cause différente de ces deux, pour expliquer cette troisieme qualité du *Son* & ses différences; ce qui, peut-être, n'est pas trop aisé.

Les trois qualités principales dont je viens de parler entrent toutes, quoiqu'en différentes proportions, dans l'objet de la Musique, qui est le *Son* en général.

En effet, le Compositeur ne considere pas seulement si les *Sons* qu'il emploie doivent être hauts ou bas, graves ou aigus; mais s'ils doivent être forts ou foibles, aigres ou doux, sourds ou éclatants; & il les distribue à différens Instrumens, à diverses Voix, en Récits ou en Chœurs, aux extrémités ou dans le *Medium* des Instrumens ou des Voix, avec des *Doux* ou des *Fort*, selon les convenances de tout cela.

Mais il est vrai que c'est uniquement dans la comparaison des *Sons* du grave à l'aigu que consiste toute la science Harmonique: de sorte que, comme le nombre des *Sons* est infini, l'on peut dire dans le même

ſens que cette ſcience eſt infinie dans ſon objet. On ne conçoit point de bornes préciſes à l'étendue des *Sons* du grave à l'aigu, & quelque petit que puiſſe être l'Intervalle qui eſt entre deux *Sons*, on le concevra toujours diviſible par un troiſième *Son* : mais la nature & l'art ont limité cette infinité dans la pratique de la Muſique. On trouve bientôt dans les Inſtrumens les bornes des *Sons* praticables, tant au grave qu'à l'aigu. Allongez ou raccourciſſez jusqu'à un certain point une Corde ſonore, elle n'aura plus de *Son*. L'on ne peut pas non plus augmenter ou diminuer à volonté la capacité d'une Flûte ou d'un tuyau d'Orgue ni ſa longueur; il y a des bornes paſſé leſquelles ni l'un ni l'autre ne réſonne plus. L'inſpiration a auſſi ſa meſure & ſes loix. Trop foible elle ne rend point de *Son*; trop forte elle ne produit qu'un cri perçant qu'il eſt impoſſible d'apprécier. Enfin il eſt conſtaté par mille expériences que tous les *Sons* ſenſibles ſont renfermés dans une certaine latitude, paſſé laquelle, ou trop graves ou trop aigus, ils ne ſont plus apperçus ou deviennent inappréciables à l'oreille. M. Euler en a même en quelque ſorte fixé les limites, & ſelon ſes obſervations rapportées par M. Diderot dans ſes principes d'acouſtique, tous les *Sons* ſenſibles ſont compris entre les nombres 30 & 7552 : c'eſt à-dire que, ſelon ce grand Géomètre, le *Son* le plus grave appréciable à nôtre oreille fait 30 vibrations par ſeconde, & le plus aigu 7552 vibrations dans le même tems; Intervalle qui renferme à-peu-près 8 Octaves.

D'un autre côté l'on voit, par la génération harmonique des *Sons*, qu'il n'y en a dans leur infinité poſſible qu'un très-petit nombre qui puiſſent être admis dans le ſyſtème harmonieux. Car tous ceux qui ne forment pas des Conſonnances avec les *Sons* fondamentaux, ou qui ne naiſſent pas, médiatement ou immédiatement, des différences de ces Conſonnances, doivent être proſcrits du ſyſtême. Voilà pourquoi, quelque parfait qu'on ſuppoſe aujourdhui le nôtre, il eſt pourtant borné à douze *Sons* ſeulement dans l'étendue d'une Octave, deſquels douze toutes les autres Octaves ne contiennent que des répliques. Que ſi l'on veut compter toutes ces répliques pour autant de *Sons* différens; en les multipliant par le nombre des Octaves auquel eſt bornée l'étendue des *Sons* appréciables, on trouvera 96 en tout, pour le

plus grand nombre de *Sons* praticables dans notre Musique sur un même *Son* fondamental.

On ne pourroit pas évaluer avec la même précision le nombre des *Sons* praticables dans l'ancienne Musique. Car les Grecs formoient, pour ainsi dire, autant de systemes de Musique, qu'ils avoient de manières différentes d'accorder leurs Tétracordes. Il paroit, par la lecture de leurs traités de Musique, que le nombre de ces manières étoit grand & peut-etre indéterminé. Or chaque Accord particulier changeoit les *Sons* de la moitié du systême, c'est-à-dire, des deux Cordes mobiles de chaque Tétracorde. Ainsi, l'on voit bien ce qu'ils avoient de *Sons* dans une seule manière d'Accord ; mais on ne peut calculer au juste combien ce nombre se multiplioit dans tous les changemens de Genre & de Mode qui introduisoient de nouveaux *Sons*.

Par rapport à leurs Tétracordes, ils distinguoient les *Sons* en deux classes générales ; savoir, les *Sons* stables & fixes dont l'Accord ne changeoit jamais, & les *Sons* mobiles dont l'Accord changeoit avec l'espèce du Genre. Les premiers étoient huit en tout, savoir les deux extrêmes de chaque Tétracorde & la Corde Proslambanomène ; les seconds étoient aussi tout au moins au nombre de huit, quelquefois de neuf ou de dix, parce que deux *Sons* voisins quelquefois se confondoient en un, & quelquefois se séparoient.

Ils divisoient derechef, dans les Genres épais, les *Sons* stables en deux espèces, dont l'une contenoit trois *Sons* appellés *Apycni* ou *non-serrés*, parce qu'ils ne formoient au grave ni semi-Tons ni moindres Intervalles ; ces trois *Sons Apycni* étoient la Proslambanomène, la Nète-Synnéménon, & la Nète-Hyperboléon. L'autre espèce portoit le nom de *Sons Barypicni* ou *sous-serres*, parce qu'ils formoient le grave des petits Intervalles : les *Sons Barypicni* étoient au nombre de cinq, savoir, l'Hypate-Hypaton, l'Hypate-Méson, la Mese, la Paramese & la Nète Diézeugménon.

Les *Sons* mobiles se subdivisoient pareillement en *Sons Mésopycni* ou moyens dans le serré, lesquels étoient aussi cinq en nombre, savoir le second en montant de chaque Tétracorde ; & en cinq autres *Sons* appellés *Oxypycni* ou sur-aigus, qui étoient le troisième en montant de chaque Tétracorde. (Voyez TÉTRACORDE.)

*

A l'égard des douze *Sons* du ſyſtème moderne l'Accord n'en change jamais & ils ſont tous immobiles. Broſſard prétend qu'ils ſont tous mobiles ; fondé ſur ce qu'ils peuvent être altérés par Dièſe ou par Bémol : mais autre choſe eſt de changer de Corde, & autre choſe de changer l'Accord d'une Corde.

SON FIXE. *ſ. m.* Pour avoir ce qu'on appelle un *Son fixe*, il faudroit s'aſſurer que ce *Son* ſeroit toujours le même dans tous les tems & dans tous les lieux. Or il ne faut pas croire qu'il ſuffiſe pour cela d'avoir un tuyau, par exemple, d'une longueur déterminée : car premièrement, le tuyau reſtant toujours le même, la peſanteur de l'air ne reſtera pas pour cela toujours la même ; le *Son* changera & deviendra plus grave ou plus aigu, ſelon que l'air deviendra plus léger ou plus peſant. Par la même raiſon le *Son* du même tuyau changera encore avec la colonne de l'atmoſphère, ſelon que ce même tuyau ſera porté plus haut ou plus bas, dans les montagnes ou dans les vallées.

En ſecond lieu, ce même tuyau, quelle qu'en ſoit la matière, ſera ſujet aux variations que le chaud ou le froid cauſe dans les dimenſions de tous les corps : le tuyau ſe raccourciſſant ou s'allongeant deviendra proportionnellement plus aigu ou plus grave ; & de ces deux cauſes combinées, vient la difficulté d'avoir un *Son fixe*, & preſque l'impoſſibilité de s'aſſurer du même *Son* dans deux lieux en même tems, ni dans deux tems en même lieu.

Si l'on pouvoit compter exactement les vibrations que fait un *Son* dans un tems donné, l'on pourroit, par le même nombre de vibrations, s'aſſurer de l'identité du *Son* ; mais ce calcul étant impoſſible, on ne peut s'aſſurer de cette identité du *Son* que par celle des Inſtrumens qui le donnent ; ſavoir, le tuyau, quant à ſes dimenſions, & l'air, quant à ſa peſanteur. M. Sauveur propoſa pour cela des moyens qui ne réuſſirent pas à l'expérience. M. Diderot en a propoſé depuis de plus praticables, & qui conſiſtent à graduer un tuyau d'une longueur ſuffiſante pour que les diviſions y ſoient juſtes & ſenſibles, en le compoſant de deux parties mobiles par leſquelles on puiſſe l'allonger & l'accourcir ſelon les dimenſions proportionnelles aux altérations de l'air, indiquées par le Thermomètre, quant à la température, & par le

le Baromètre quant à la pesanteur. Voyez là-dessus les principes d'Acoustique de cet Auteur.

SON FONDAMENTAL. (Voyez FONDAMENTAL.)

SONS FLUTÉS. (Voyez SONS HARMONIQUES.)

SONS HARMONIQUES ou SONS FLUTÉS. Espèce singulière de *Sons* qu'on tire de certains Instrumens, tels que le Violon & le Violoncelle, par un mouvement particulier de l'archet, qu'on approche davantage du Chevalet, & en posant legerement le doigt sur certaines divisions de la Corde. Ces *Sons* sont fort différens pour le Tymbre & pour le Ton de ce qu'ils seroient, si l'on appuyoit tout-à-fait le doigt. Quant au Ton, par exemple, ils donneront la Quinte quand ils donneroient la Tierce, la Tierce quand ils donneroient la Sixte, &c. Quant au Tymbre, ils sont beaucoup plus doux que ceux qu'on tire pleins de la meme division, en faisant porter la Corde sur le manche; & c'est à cause de cette douceur qu'on les appelle *Sons flûtés*. Il faut, pour en bien juger, avoir entendu M. Mondonville tirer sur son Violon, ou M. Bertaud sur son Violoncelle des suites de ces beaux *Sons*. En glissant legèrement le doigt de l'aigu au grave depuis le milieu d'une Corde qu'on touche en meme tems de l'archet en la manière susdite, on entend distinctement une succession de *Sons harmoniques* du grave à l'aigu, qui étonne fort ceux qui n'en connoissent pas la Théorie.

Le Principe sur lequel cette Théorie est fondée, est qu'une Corde étant divisée en deux parties commensurables entr'elles, & par conséquent avec la Corde entière, si l'obstacle qu'on met au point de division n'empêche qu'imparfaitement la communication des vibrations d'une partie à l'autre, toutes les fois qu'on fera sonner la Corde dans cet état, elle rendra non le son de la Corde entiere, ni celui de sa grande partie, mais celui de la plus petite partie si elle mesure exactement l'autre; ou, si elle ne la mesure pas, le Son de la plus grande aliquote commune à ces deux parties.

Qu'on divise une Corde 6 en deux parties 4 & 2; le *Son harmonique* résonnera par la longueur de la petite partie 2, qui est aliquote de la grande partie 4: mais si la corde 5 est divisée par 2 & 3; alors, comme la petite partie ne mesure pas la grande, le *Son harmonique* ne réson-

nera que ſelon la moitié 1 de cette même petite partie, laquelle moitié eſt la plus grande commune meſure des deux parties 3 & 2, & de toute la Corde 5.

Au moyen de cette loi tirée de l'obſervation & conforme aux expériences faites par M. Sauveur à l'Académie des Sciences, tout le merveilleux diſparoit; avec un calcul très-ſimple on aſſigne pour chaque Degré le *Son harmonique* qui lui répond. Quant au doigt gliſſé le long de la Corde, il ne donne qu'une ſuite de *Sons harmoniques* qui ſe ſuccèdent rapidement dans l'ordre qu'ils doivent avoir ſelon celui des diviſions ſur leſquelles on paſſe ſucceſſivement le doigt, & les points qui ne forment pas des diviſions exactes, ou qui en forment de trop compoſées, ne donnent aucun ſon ſenſible ou appréciable.

On trouvera, *Pl. G. Fig.* 3. une Table des *Sons harmoniques*, qui peut en faciliter la recherche à ceux qui deſirent de les pratiquer. La première colonne indique les *Sons* que rendroient les diviſions de l'Inſtrument touchées en plein, & la ſeconde colonne montre les *Sons flûtés* correſpondans, quand la Corde eſt touchée harmoniquement.

Après la première Octave, c'eſt-à-dire, depuis le milieu de la Corde en avançant vers le Chevalet, on retrouve les mêmes *Sons harmoniques* dans le même ordre, ſur les mêmes diviſions de l'Octave aigue; c'eſt à dire, la Dix-neuvième ſur la Dixième mineure, la Dix-ſeptième ſur la Dixième majeure, &c.

Je n'ai fait, dans cette Table, aucune mention des *Sons harmoniques* relatifs à la Seconde & à la Septième: premièrement, parce que les diviſions qui les forment n'ayant entr'elles que des aliquotes fort petites, en rendroient les *Sons* trop aigus pour être agréables, & trop difficiles à tirer par le coup d'archet, & de plus, parce qu'il faudroit entrer dans des ſous-diviſions trop étendues, qui ne peuvent s'admettre dans la pratique: car le *Son harmonique* du *Ton* majeur ſeroit la vingt-troiſième, ou la triple Octave de la Seconde, & l'Harmonique du *Ton* mineur ſeroit la vingt-quatrième, ou la triple Octave de la Tierce mineure: mais quelle eſt l'oreille aſſez fine & la main aſſez juſte pour diſtinguer & toucher à ſa volonté un *Ton* majeur ou un *Ton* mineur?

Tout le jeu de la Trompette marine est en *Sons harmoniques* ; ce qui fait qu'on n'en tire pas aisément toute sorte de *Sons*.

SONATE *s. f.* Pièce de Musique instrumentale composée de trois ou quatre morceaux consécutifs de caractères différens. La *Sonate* est à-peu-près pour les Instrumens ce qu'est la Cantate pour les Voix.

La *Sonate* est faite ordinairement pour un seul Instrument qui récite accompagné d'une Basse-continue ; & dans une telle composition l'on s'attache à tout ce qu'il y a de plus favorable pour faire briller l'Instrument pour lequel on travaille, soit par le tour des chants, soit par le choix des Sons qui conviennent le mieux à cette espèce d'Instrument, soit par la hardiesse de l'exécution. Il y a aussi des *Sonates* en Trio, que les Italiens appellent plus communément *Sinfonie* ; mais quand elles passent trois Parties ou qu'il y en a quelqu'une récitante, elles prennent le nom de Concerto. (voyez CONCERTO.)

Il y a plusieurs sortes de *Sonates*. Les Italiens les réduisent à deux espèces principales. L'une qu'ils appellent *Sonate da* Camera, *Sonates* de Chambre, lesquelles sont composées de plusieurs Airs familiers ou à danser, tels à-peu-près que ces recueils qu'on appelle en France des *Suites*. L'autre espèce est appellée *Sonate da Chiesa*, *Sonates* d'Église, dans la composition desquelles il doit entrer plus de recherche, de travail, d'Harmonie, & des Chants plus convenables à la dignité du lieu. De quelque espèce que soient les *Sonates*, elles commencent d'ordinaire par un Adagio, &, après avoir passé par deux ou trois mouvemens différens, finissent par un Allegro ou un Presto.

Aujourd'hui que les Instrumens sont la partie la plus importante de la Musique, les *Sonates* sont extrêmement à la mode, de même que toute espèce de Symphonie ; le Vocal n'en est guères que l'accessoire, & le Chant accompagne l'accompagnement. Nous tenons ce mauvais goût de ceux qui, voulant introduire le tour de la Musique Italienne dans une Langue qui n'en est pas susceptible, nous ont obligés de chercher à faire avec les Instrumens ce qu'il nous est impossible de faire avec nos voix. J'ose prédire qu'un goût si peu naturel ne durera pas. La Musique purement Harmonique est peu de chose ; pour plaire constamment, & prévenir l'ennui, elle doit s'élever au rang des Arts

d'imitation ; mais son imitation n'est pas toujours immédiate comme celles de la Poésie & de la Peinture ; la parole est le moyen par lequel la Musique détermine le plus souvent l'objet dont elle nous offre l'image, & c'est par les Sons touchans de la voix humaine que cette image éveille au fond du cœur le sentiment qu'elle y doit produire. Qui ne sent combien la pure Symphonie dans laquelle on ne cherche qu'à faire briller l'Instrument, est loin de cette énergie ? Toutes les folies du Violon de M. Mondonville m'attendriront-elles comme deux Sons de la voix de Mademoiselle le Maure. La Symphonie anime le Chant, & ajoûte à son expression, mais elle n'y supplée pas. Pour savoir ce que veulent dire tous ces fatras de *Sonates* dont on est accablé, il faudroit faire comme ce Peintre grossier qui étoit obligé d'écrire au dessous de ses figures ; *c'est un arbre*, *c'est un homme*, *c'est un cheval.* Je n'oublierai jamais la saillie du célèbre Fontenelle, qui se trouvant excédé de ces éternelles Symphonies, s'écria tout haut dans un transport d'impatience : *Sonate, que me veux-tu ?*

SONNER. *v. a. & n.* On dit en composition qu'une Note *Sonne* sur la Basse, lorsqu'elle entre dans l'Accord & fait Harmonie ; à la différence des Notes qui ne sont que de goût, & ne servent qu'à figurer, lesquelles ne *Sonnent* point. On dit aussi *Sonner* une Note, un Accord, pour dire, frapper ou faire entendre le son, l'Harmonie de cette Note ou de cêt Accord.

SONORE, *adj.* Qui rend du Son. *Un métal sonore.* De-là, *Corps sonore.* (Voyez Corps sonore.)

Sonore se dit particulièrement & par excellence de tout ce qui rend des Sons moëlleux, forts, nets, justes, & bien tymbrés. *Une Cloche Sonore : une voix Sonore*, &c.

SOTTO VOCE. *adv.* Ce mot Italien marque, dans les lieux où il est écrit, qu'il ne faut chanter qu'à demi-voix, ou jouer qu'à demi-jeu. *Mezzo Forte* & *Mezza-Voce* signifient la même chose.

SOUPIR. Silence équivalant à une Noire, & qui se marque par un trait courbe approchant de la figure du 7 de chiffre, mais tourné en sens contraire, en cette sorte ᒥ. (Voyez Silence, Notes.)

SOURDINE. *s. f.* Petit Instrument de cuivre ou d'argent, qu'on applique au chevalet du Violon ou du Violoncelle, pour rendre les Sons plus sourds & plus foibles, en interceptant & gênant les vibrations du corps entier de l'Instrument. La *Sourdine*, en affoiblissant les Sons, change leur tymbre & leur donne un caractere extrêmement attendrissant & triste. Les Musiciens François, qui pensent qu'un jeu doux produit le même effet que la *Sourdine*, & qui n'aiment pas l'embarras de la placer & déplacer, ne s'en servent point. Mais on en fait usage avec un grand effet dans tous les Orchestres d'Italie, & c'est parce qu'on trouve souvent ce mot *Sordini* écrit dans les Symphonies, que j'en ai dû faire un article.

Il y a des *Sourdines* aussi pour les Cors-de-chasse, pour le Clavecin, &c.

SOUS-DOMINANTE ou SOUDOMINANTE. Nom donné par M. Rameau à la quatrième Note du Ton, laquelle est, par conséquent, au même Intervalle de la Tonique en descendant, qu'est la Dominante en montant. Cette dénomination vient de l'affinité que cet Auteur trouve par renversement entre le Mode mineur de la *Sous-Dominante*, & le Mode majeur de la Tonique. (Voyez HARMONIE.) Voyez aussi l'Article qui suit.

SOUS-MÉDIANTE ou SOUMÉDIANTE. C'est aussi, dans le Vocabulaire de M. Rameau, le nom de la sixieme Note du Ton. Mais cette *Sous-Médiante* devant être au même Intervalle de la Tonique en dessous, qu'en est la Médiante en dessus, doit faire Tierce majeure sous cette Tonique, & par conséquent Tierce mineure sur la sous-Dominante; & c'est sur cette analogie que le même M. Rameau établit le principe du Mode mineur; mais il s'en suivroit de-là que le Mode majeur d'une Tonique, & le Mode mineur de sa sous-Dominante devroient avoir une grande affinité; ce qui n'est pas: puisqu'au contraire il est très-rare qu'on passe d'un de ces deux Modes à l'autre, & que l'Échelle presque entiere est altérée par une telle Modulation.

Je puis me tromper dans l'acception des deux mots précédens, n'ayant pas sous les yeux, en écrivant cet Article, les écrits de M. Rameau.

Peut-être entend-il ſimplement, par *Sous-Dominante*, la Note qui eſt un Degré au-deſſous de la Dominante ; &, par *Sous-Médiante*, la Note qui eſt un Degré au-deſſous de la Médiante. Ce qui me tient en ſuſpens entre ces deux ſens, eſt que, dans l'un & dans l'autre, la ſous-Dominante eſt la même Note *fa* pour le Ton d'*ut* : mais il n'en ſeroit pas ainſi de la *Sous-Médiante* ; elle ſeroit *la* dans le premier ſens, & *re* dans le ſecond. Le Lecteur pourra vérifier lequel des deux eſt celui de M.r Rameau ; ce qu'il y a de ſûr eſt que celui que je donne eſt préférable pour l'uſage de la compoſition.

SOUTENIR. *v. a. pris en ſens neut.* C'eſt faire exactement durer les Sons toute leur valeur ſans les laiſſer éteindre avant la fin, comme font très-ſouvent les Muſiciens, & ſur-tout les Symphoniſtes.

SPICCATO. *adj.* Mot Italien, lequel, écrit ſur la Muſique, indique des Sons ſecs & bien détachés.

SPONDAULA. *ſ. m.* C'étoit, chez les Anciens, un Joueur de Flûte ou autre ſemblable Inſtrument, qui, pendant qu'on offroit le ſacrifice, jouoit à l'oreille du Prêtre quelque Air convenable pour l'empêcher de rien écouter qui pût le diſtraire.

Ce mot eſt formé du Grec σπονδὴς, *Libation*, & ἀυλὸς, *Flûte.*

SPONDÉASME. *ſ. m.* C'étoit, dans les plus anciennes Muſiques Grecques, une altération dans le Genre harmonique, lorſqu'une Corde étoit accidentellement élevée de trois Dièſes au-deſſus de ſon Accord ordinaire ; de ſorte que le *Spondéaſme* étoit préciſément le contraire de l'*Eclyſe.*

STABLES. *adj.* Sons ou Cordes *ſtables* : c'étoient, outre la Corde Proſlambanomène, les deux extrêmes de chaque Tétracorde, deſquels extrêmes ſonnant enſemble le Diateſſaron ou la Quarte, l'Accord ne changeoit jamais, comme faiſoit celui des Cordes du milieu, qu'on tendoit ou relâchoit ſuivant les Genres, & qu'on appelloit pour cela *Sons* ou *Cordes mobiles.*

STYLE *ſ. m.* Caractère diſtinctif de compoſition ou d'exécution. Ce caractère varie beaucoup ſelon les pays, le goût des Peuples, le génie des Auteurs : ſelon les matières, les lieux, les tems, les ſujets, les expreſſions, &c.

On dit en France le *Style* de Lully, de Rameau, de Mondonville, &c. En Allemagne, on dit le *Style* de Hasse, de Gluck, de Graun. En Italie, on dit le *Style* de Leo, de Pergolese, de Jomelli, de Buranello. Le *Style* de la Musique d'Eglise n'est pas le même que celui de la Musique pour le Théatre ou pour la Chambre. Le *Style* des Compositions Allemandes est sautillant, coupé, mais harmonieux. Le *Style* des compositions Françoises est fade, plat ou dur, mal cadencé, monotone; celui des compositions Italiennes est fleuri, piquant, énergique.

Style dramatique ou imitatif, est un *Style* propre à exciter ou peindre les passions. *Style* d'Eglise, est un *Style* sérieux, majestueux, grave. *Style* de Mottet, où l'Artiste affecte de se montrer tel, est plutôt classique & savant qu'énergique ou affectueux. *Style* Hyporchématique, propre à la joie, au plaisir, à la danse, & plein de mouvemens vifs, gais & bien marqués. *Style* symphonique ou instrumental. Comme chaque Instrument a sa touche, son doigter, son caractere particulier, il a aussi son *Style*. *Style* Mélismatique ou naturel, & qui se présente le premier aux gens qui n'ont point appris. *Style* de Fantaisie, peu lié, plein d'idées, libre de toute contrainte. *Style* Choraïque ou dansant, lequel se divise en autant de branches différentes qu'il y a de caracteres dans la danse, &c.

Les Anciens avoient aussi leurs *Styles* différens. (Voyez Mode & Melopée.)

SUJET. *s. m.* Terme de composition: c'est la partie principale du Dessein, l'idée qui sert de fondement à toutes les autres. (Voyez DESSEIN.) Toutes les autres parties ne demandent que de l'art & du travail; celle-ci seule dépend du génie, & c'est en elle que consiste l'invention. Les principaux *Sujets* en Musique produisent des Rondeaux, des Imitations, des Fugues, &c. Voyez ces mots. Un Compositeur stérile & froid, après avoir avec peine trouvé quelque mince *Sujet*, ne fait que le retourner, & le promener de Modulation en Modulation; mais l'Artiste qui a de la chaleur & de l'imagination fait, sans laisser oublier son *Sujet*, lui donner un air neuf chaque fois qu'il le représente.

SUITE. *s. f.* (Voyez SONATE.)

SUPER-SUS. *s. m.* Nom qu'on donnoit jadis aux Dessus quand ils étoient très-aigus.

SUPPOSITION. *s. f.* Ce mot a deux sens en Musique.

1°. Lorsque plusieurs Notes montent ou descendent diatoniquement dans une Partie sur une même Note d'une autre Partie ; alors ces Notes diatoniques ne sauroient toutes faire Harmonie, ni entrer à la fois dans le même Accord : il y en a donc qu'on y compte pour rien, & ce sont ces Notes étrangères à l'Harmonie, qu'on appelle Notes *par supposition.*

La règle générale est, quand les Notes sont égales, que toutes celles qui frappent sur le Tems fort portent Harmonie ; celles qui passent sur le Tems foible sont des Notes de *Supposition* qui ne sont mises que pour le Chant & pour former des Degrés conjoints. Remarquez que par *Tems fort* & *Tems foible*, j'entends moins ici les principaux Tems de la Mesure que les Parties mêmes de chaque Tems. Ainsi, s'il y a deux Notes égales dans un même Tems, c'est la première qui porte Harmonie ; la seconde est de *Supposition.* Si le Tems est composé de quatre Notes égales, la première & la troisième portent Harmonie, la seconde & la quatrième sont les Notes de *Supposition*, &c.

Quelquefois on pervertit cet ordre ; on passe la première Note par *Supposition*, & l'on fait porter la seconde ; mais alors la valeur de cette seconde Note est ordinairement augmentée par un point aux dépens de la première.

Tout ceci suppose toujours une marche diatonique par Degrès conjoints : car quand les Degrès sont disjoints, il n'y a point de *Supposition*, & toutes les Notes doivent entrer dans l'Accord.

2°. On appelle Accords par *Supposition* ceux où la Basse-continue ajoûte ou suppose un nouveau Son au-dessous de la Basse-fondamentale ; ce qui fait que de tels Accords excèdent toujours l'étendue de l'Octave.

Les Dissonnances des Accords par *Supposition* doivent toujours être préparées par des syncopes, & sauvées en descendant diatoniquement sur des Sons d'un Accord sous lequel la même Basse *supposée* puisse

tenir

tenir comme Baſſe-fondamentale, ou du moins comme Baſſe-continue. C'eſt ce qui fait que les Accords par *Suppoſition*, bien examinés, peuvent tous paſſer pour de pures ſuſpenſions. (Voyez Suspension.)

Il y a trois ſortes d'Accords par *Suppoſition*; tous ſont des Accords de Septieme. La premiere, quand le Son ajouté eſt une Tierce au-deſſous du Son fondamental; tel eſt l'Accord de Neuvieme; ſi l'Accord de Neuvieme eſt formé par la Médiante ajoutée au-deſſous de l'Accord ſenſible en Mode mineur, alors l'Accord prend le nom de Quinte ſuperflue. La ſeconde eſpece eſt quand le Son ſuppoſé eſt une Quinte au-deſſous du fondamental, comme dans l'Accord de Quarte ou Onzieme; ſi l'Accord eſt ſenſible & qu'on ſuppoſe la Tonique, l'Accord prend le nom de Septieme ſuperflue. La troiſieme eſpece eſt celle où le Son ſuppoſé eſt au-deſſous d'un Accord de Septieme diminuée; s'il eſt une Tierce au-deſſous, c'eſt-à-dire, que le Son ſuppoſé ſoit la Dominante, l'Accord s'appelle Accord de Seconde mineure & Tierce majeure; il eſt fort peu uſité: ſi le Son ajouté eſt une Quinte au-deſſous, ou que ce Son ſoit la Médiante, l'Accord s'appelle Accord de Quarte & Quinte ſuperflue, & s'il eſt une Septieme au-deſſous, c'eſt-à-dire la Tonique elle-même, l'Accord prend le nom de Sixte mineure & Septieme ſuperflue. A l'égard des renverſemens de ces divers Accords, où le Son ſuppoſé ſe tranſporte dans les Parties ſupérieures; n'étant admis que par licence, ils ne doivent être pratiqués qu'avec choix & circonſpection. L'on trouvera au mot *Accord* tous ceux qui peuvent ſe tolérer.

SURAIGUËS. Tétracorde des *Suraiguës* ajouté par l'Aretin. Voyez Systeme.)

SURNUMÉRAIRE ou AJOUTÉE. *ſ. f.* C'étoit le nom de la plus baſſe Corde du Syſtême des Grecs; ils l'appelloient en leur langue, Proſlambanoménos. Voyez ce mot.

SUSPENSION. *ſ. f.* Il y a *Suſpenſion* dans tout Accord ſur la Baſſe duquel on ſoutient un ou pluſieurs Sons de l'Accord précédent, avant que de paſſer à ceux qui lui appartiennent: comme ſi, la Baſſe paſſant de la Tonique à la Dominante, je prolonge encore quelques inſtans ſur cette Dominante l'Accord de la Tonique qui la précede avant de le réſoudre ſur le ſien, c'eſt une *Suſpenſion*.

Il y a des *Suſpenſions* qui ſe chiffrent & entrent dans l'Harmonie. Quand elles ſont Diſſonnantes, ce ſont toujours des Accords par Suppoſition. (Voyez SUPPOSITION.) D'autres *Suſpenſions* ne ſont que de goût; mais de quelque nature qu'elles ſoient, on doit toujours les aſſujettir aux trois règles ſuivantes.

I. La *Suſpenſion* doit toujours ſe faire ſur le frappé de la Meſure, ou du moins ſur un Tems fort.

II. Elle doit toujours ſe réſoudre diatoniquement, ſoit en montant, ſoit en deſcendant; c'eſt-à-dire, que chaque Partie qui a ſuſpendu, ne doit enſuite monter ou deſcendre que d'un Degré pour arriver à l'Accord naturel de la Note de Baſſe qui a porté la *Suſpenſion.*

III. Toute *Suſpenſion* chiffrée doit ſe ſauver en deſcendant, excepté la ſeule Note ſenſible qui ſe ſauve en montant.

Moyennant ces précautions il n'y a point de *Suſpenſion* qu'on ne puiſſe pratiquer avec ſuccès, parce qu'alors l'oreille, preſſentant ſur la Baſſe la marche des Parties, ſuppoſe d'avance l'Accord qui ſuit. Mais c'eſt au goût ſeul qu'il appartient de choiſir & diſtribuer à propos les *Suſpenſions* dans le Chant & dans l'Harmonie.

SYLLABE. *ſ. f.* Ce nom a été donné par quelques Anciens, & entr'autres par Nicomaque, à la conſonnance de la Quarte qu'ils appelloient communément Diateſſaron. Ce qui prouve encore par l'étymologie, qu'ils regardoient le Tétracorde, ainſi que nous regardons l'Octave, comme comprenant tous les Sons radicaux ou compoſans.

SYMPHONIASTE. *ſ. m.* Compoſiteur de Plaint-Chant. Ce terme eſt devenu technique depuis qu'il a été employé par M. l'Abbé le Beuf.

SYMPHONIE. *ſ. f.* Ce mot, formé du Grec σὺν, *avec*, & φωνὴ, *Son*, ſignifie, dans la Muſique ancienne, cette union des Sons qui forme un Concert. C'eſt un ſentiment reçu, & je crois, démontré, que les Grecs ne connoiſſoient pas l'Harmonie dans le ſens que nous donnons aujourd'hui à ce mot. Ainſi, leur *Symphonie* ne formoit pas des Accords, mais elle réſultoit du concours de pluſieurs Voix ou de pluſieurs Inſtrumens, ou d'Inſtrumens mêlés aux Voix chantant ou jouant la même Partie. Cela ſe faiſoit de deux manières : ou tout concertoit à l'uniſſon, & alors la Symphonie s'appelloit plus particulièrement *Homophonie* ; ou

la moitié des Concertans étoit à l'Octave ou même à la double Octave de l'autre, & cela se nommoit *Antiphonie*. On trouve la preuve de ces distinctions dans les Problêmes d'Aristote, Section 19.

Aujourd'hui le mot de *Symphonie* s'applique à toute Musique Instrumentale, tant des Pieces qui ne sont destinées que pour les Instrumens, comme les Sonates & les Concerto, que de celles où les Instrumens se trouvent mêlés avec les Voix, comme dans nos Opera & dans plusieurs autres sortes de Musique. On distingue la Musique vocale en Musique sans *Symphonie*, qui n'a d'autre accompagnement que la Basse-continue; & Musique avec *Symphonie*, qui a au moins un Dessus d'Instrumens, Violons, Flutes ou Hautbois. On dit d'une Piece qu'elle est en grande *Symphonie*, quand, outre la Basse & les Dessus, elle a encore deux autres Parties Instrumentales; sçavoir Taille & Quinte de Violon. La Musique de la Chapelle du Roi, celle de plusieurs Eglises, & celle des Opera sont presque toujours en grande *Symphonie*.

SYNAPHE. *s. f.* Conjonction de deux Tetracordes, ou, plus précisément, résonnance de Quarte ou Diatessaron, qui se fait entre les Cordes homologues de deux Tétracordes conjoints. Ainsi, il y a trois *Synaphes* dans le Systeme des Grecs: l'une entre le Tétracorde des Hypates & celui des Meses; l'autre, entre le Tétracorde des Meses & celui des Conjointes; & la troisiéme, entre le Tétracorde des Disjointes & celui des Hyperbolées. (Voyez Systeme, Tétracorde.)

SYNAULIE. *s. f.* Concert de plusieurs Musiciens, qui, dans la Musique ancienne, jouoient & se répondoient alternativement sur des Flûtes, sans aucun mélange de Voix,

M. Malcolm, qui doute que les Anciens eussent une Musique composée uniquement pour les Instrumens, ne laisse pas de citer cette *Synaulie* après Athénée, & il a raison: car ces *Synaulies* n'étoient autre chose qu'une Musique vocale jouée par des Instrumens.

SYNCOPE. *s. f.* Prolongement sur le Tems fort d'un Son commencé sur le Tems foible; ainsi, toute Note *syncopée* est à contre-tems, & toute suite de Notes syncopées est une marche à contre-tems.

Il faut remarquer que la *Syncope* n'existe pas moins dans l'Harmonie, quoique le Son qui la forme, au lieu d'être continu, soit refrappé

par deux ou plusieurs Notes, pourvû que la disposition de ces Notes qui répètent le même Son, soit conforme à la définition.

La *Syncope* a ses usages dans la Mélodie pour l'expression & le goût du Chant; mais sa principale utilité est dans l'Harmonie pour la pratique des Dissonnances. La premiere partie de la *Syncope* sert à la préparation : la Dissonnance se frappe sur la Seconde; & dans une succession de Dissonnances, la première partie de la *Syncope* suivante sert en même tems à sauver la Dissonnance qui précède, & à préparer celle qui suit.

Syncope, de σύν, *avec*, & de κόπτω, *je coupe*, je bats; parce que la *Syncope* retranche de chaque Tems, heurtant, pour ainsi dire, l'un avec l'autre. M. Rameau veut que ce mot vienne du choc des Sons qui s'entre-heurtent en quelque sorte dans la Dissonnance; mais les *Syncopes* sont antérieures à notre Harmonie, & il y a souvent des *Syncopes* sans Dissonnances.

SYNNÉMÉNON. *gén. plur. fém.* Tétracorde *Synnéménon* ou des Conjointes. C'est le nom que donnoient les Grecs à leur troisième Tétracorde, quand il étoit conjoint avec le second, & divisé d'avec le quatrième. Quand au contraire il étoit conjoint au quatrième & divisé du second, ce même Tétracorde prenoit le nom de *Diézeugménon* ou des Divisées. Voyez ce mot. (Voyez aussi TÉTRACORDE, SYSTEME.)

SYNNÉMÉNON DIATONOS étoit, dans l'ancienne Musique, la troisième Corde du Tétracorde *Synnéménon* dans le genre Diatonique, & comme cette troisième Corde étoit la même que la seconde Corde du Tétracorde des Disjointes, elle portoit aussi dans ce Tétracorde le nom de *Trite Diézeugménon*. (Voyez TRITE, SYSTEME, TÉTRACORDE.)

Cette même Corde, dans les deux autres Genres, portoit le nom du Genre où elle étoit employée; mais alors elle ne se confondoit pas avec la Trite Diézeugménon. (Voyez GENRE.)

SYNTONIQUE ou DUR. *adj.* C'est l'épithète par laquelle Aristoxène distingue celle des deux espèces du Genre Diatonique ordinaire, dont le Tétracorde est divisé en un semi-*Ton* & deux *Tons* égaux: au lieu que dans le Diatonique mol, après le semi-Ton, le

premier Intervalle est de trois quarts de *Ton*, & le second de cinq. (*Voyez* GENRES, TÉTRACORDE.)

Outre le Genre *Syntonique* d'Aristoxène, appellé aussi *Diatono-Diatonique*, Ptolomée en établit un autre par lequel il divise le Tétracorde en trois Intervalles : le premier, d'un semi-Ton majeur ; le second, d'un *Ton* majeur ; & le troisieme, d'un *Ton* mineur. Ce Diatonique dur ou *Syntonique* de Ptolomée nous est resté, & c'est aussi le Diatonique unique de Dydime ; à cette différence près, que Dydime ayant mis ce *Ton* mineur au grave, & le *Ton* majeur à l'aigu, Ptolomée renversa cet ordre.

On verra d'un coup d'œil la différence de ces deux Genres *Syntoniques* par les rapports des Intervalles qui composent le Tétracorde dans l'un & dans l'autre.

Syntonique d'Aristoxène, $\frac{3}{20} + \frac{6}{20} + \frac{6}{20} = \frac{3}{4}$.

Syntonique de Ptolomée, $\frac{15}{16} + \frac{8}{9} + \frac{9}{10} = \frac{3}{4}$.

Il y avoit d'autres *Syntoniques* encore, & l'on en comptoit quatre especes principales, savoir l'Ancien, le Réformé, le Tempéré, & l'Égal. Mais c'est perdre son tems, & abuser de celui du Lecteur, que de le promener par toutes ces divisions.

SYNTONO-LYDIEN. *adj.* Nom d'un des Modes de l'ancienne Musique. Platon dit que les Modes Mixo-Lydien, & Syntono-Lydien sont propres aux larmes.

On voit dans le premier livre d'Aristide Quintilien une liste des divers Modes qu'il ne faut pas confondre avec les Tons qui portent le même nom, & dont j'ai parlé sous le mot *Mode* pour me conformer à l'usage Moderne introduit fort mal-à-propos par Glaréan. Les Modes étoient des manières différentes de varier l'ordre des Intervalles. Les Tons différoient, comme aujourd'hui, par leurs Cordes fondamentales. C'est dans le premier sens qu'il faut entendre le Mode Syntono-Lydien dont parle Platon, & duquel nous n'avons, au reste, aucune explication.

SYSTEME. *s. m.* Ce mot ayant plusieurs acceptions dont je ne puis parler que successivement, me forcera d'en faire un très-long article.

Pour commencer par le sens propre & technique, je dirai d'abord qu'on donne le nom de *Système* à tout Intervalle composé ou conçu comme composé d'autres Intervalles plus petits, lesquels, considérés comme les élémens du *Système*, s'appellent *Diastême*. (Voyez DIASTEME.)

Il y a une infinité d'Intervalles différens, & par conséquent aussi une infinité de *Systèmes* possibles. Pour me borner ici à quelque chose de réel, je parlerai seulement des *Systèmes* harmoniques, c'est-à-dire, de ceux dont les élémens sont ou des consonnances, ou des différences des Consonnances, ou des différences de ces différences.(Voyez INTERVALLES.)

Les Anciens divisoient les *Systêmes* en généraux & particuliers. Ils appelloient *Système particulier* tout composé d'au moins deux Intervalles; tels que sont ou peuvent-être conçues l'Octave, la Quinte, la Quarte, la Sixte, & même la Tierce. J'ai parlé des *Systèmes* particuliers au mot *Intervalle*.

Les *Systèmes* généraux, qu'ils appelloient plus communément *Diagrammes*, étoient formés par la somme de tous les *Systèmes* particuliers, & comprenoient, par conséquent, tous les Sons employés dans la Musique. Je me borne ici à l'examen de leur *Système* dans le Genre Diatonique; les différences du Chromatique & de l'Enharmonique étant suffisamment expliquées à leurs mots.

On doit juger de l'état & des progrès de l'ancien *Système* par ceux des Instrumens destinés à l'exécution: car ces Instrumens accompagnant à l'unisson les Voix, & jouant tout ce qu'elles chantoient, devoient former autant de Sons différens qu'il en entroit dans le *Système*. Or les Cordes de ces premiers Instrumens se touchoient toujours à vide; il y falloit donc autant de Cordes que le *Système* renfermoit de Sons; & c'est ainsi que, dès l'origine de la Musique, on peut, sur le nombre des Cordes de l'Instrument, déterminer le nombre des Sons du *Système*.

Tout le *Système* des Grecs ne fut donc d'abord composé que de quatre Sons tout au plus, qui formoient l'Accord de leur Lyre ou Cythare. Ces quatre Sons, selon quelques-uns, étoient par Degrès conjoints; selon d'autres ils n'étoient pas Diatoniques: mais les deux extrêmes

ſonnoient l'Octave, & les deux moyens la partageoient en une Quarte de chaque côté & un *Ton* dans le milieu ; de la maniere ſuivante.

Ut — Trite Diézeugménon.
Sol — Lichanos Méſon.
Fa — Parhypate Méſon.
Ut — Parhypate-Hypaton.

C'eſt ce que Boëce appelle le Tetracorde de Mercure, quoique Diodore avance que la Lyre de Mercure n'avoit que trois Cordes. Ce *Syſtême* ne demeura pas long-tems borné à ſi peu de Sons : Chorebe, fils d'Athis Roi de Lydie, y ajouta une cinquieme Corde ; Hyagnis, une ſixieme ; Terpandre, une ſeptieme pour égaler le nombre des planettes ; & enfin Lychaon de Samos, la huitième.

Voilà ce que dit Boëce : mais Pline dit que Terpandre, ayant ajouté trois Cordes aux quatre anciennes, joua le premier de la Cythare à ſept Cordes : que Simonide y en joignit une huitieme, & Timothée une neuvieme. Nicomaque le Geraſénien attribue cette huitieme Corde à Pythagore, la neuvieme à Théophraſte de Piérie, puis une dixieme à Hyſtiée de Colophon, & une onzieme à Timothée de Milet. Phérécrate dans Plutarque fait faire au *Syſtême* un progrès plus rapide : il donne douze Cordes à la Cythare de Ménalippide, & autant à celle de Timothée. Et comme Phérécrate étoit contemporain de ces Muſiciens, en ſuppoſant qu'il a dit en effet ce que Plutarque lui fait dire, ſon témoignage eſt d'un grand poids ſur un fait qu'il avoit ſous les yeux.

Mais comment s'aſſurer de la vérité parmi tant de contradictions, ſoit dans la doctrine des Auteurs, ſoit dans l'ordre des faits qu'ils rapportent ? Par exemple le Tétracorde de Mercure donne évidemment l'Octave ou le Diapaſon. Comment donc s'eſt-il pu faire qu'après l'addition de trois Cordes, tout le Diagramme ſe ſoit trouvé diminué d'un Degré & réduit à un Intervalle de Septieme ? C'eſt pourtant ce que font entendre la plûpart des Auteurs, & entr'autres Nicomaque, qui dit que Pythagore trouvant tout le *Syſtême* compoſé ſeulement de deux Tétracordes conjoints, qui formoient entre leurs extrémités un

Intervalle dissonnant, il le rendit consonnant en divisant ces deux Tétracordes par l'Intervalle d'un *Ton*, ce qui produisit l'Octave.

Quoi qu'il en soit, c'est du moins une chose certaine que le *Systême* des Grecs s'étendit insensiblement tant en haut qu'en bas, & qu'il atteignit & passa même l'étendue du Dis-Diapason ou de la double Octave: étendue qu'ils appellèrent *Systema perfectum*, *maximum*, *immutatum*; le grand *Systême*, le *Systême* parfait, immuable par excellence: à cause qu'entre ses extrémités, qui formoient entr'elles une Consonnance parfaite, étoient contenues toutes les Consonnances simples, doubles, directes & renversées, tous les *Systêmes* particuliers, & selon eux, les plus grands Intervalles qui puissent avoir lieu dans la Mélodie.

Ce *Systême* entier étoit composé de quatre Tétracordes; trois conjoints & un disjoint, & d'un *Ton* de plus, qui fut ajoûté au-dessous du tout pour achever la double Octave; d'où la Corde qui le formoit prit le nom de *Proslambanomène* ou d'*Ajoûtée*. Cela n'auroit dû, ce semble, produire que quinze Sons dans le Genre Diatonique: il y en avoit pourtant seize. C'est que la disjonction se faisant sentir, tantôt entre le second & le troisième Tétracorde, tantôt entre le troisième & le quatrième, il arrivoit, dans le premier cas, qu'après le Son *la*, le plus aigu du second Tétracorde, suivoit en montant le *si* naturel qui commençoit le troisième Tétracorde; ou bien, dans le second cas, que ce même Son *la* commençant lui-même le troisième Tétracorde, étoit immédiatement suivi du *si* Bémol: car le premier Degré de chaque Tétracorde dans le Genre Diatonique, étoit toujours d'un semi-Ton. Cette différence produisoit donc un seizième Son à cause du *si* qu'on avoit naturel d'un côté & Bémol de l'autre. Les seize Sons étoient réprésentés par dix-huit noms: c'est-à-dire que l'*ut* & le *re* étant ou les Sons aigus ou les Sons moyens du troisième Tétracorde, selon ces deux cas de disjonction, l'on donnoit à chacun de ces deux Sons un nom qui déterminoit sa position.

Mais comme le Son fondamental varioit selon le Mode, il s'en-suivoit pour le lieu qu'occupoit chaque Mode dans le *Systême* total une différence du grave à l'aigu qui multiplioit beaucoup les Sons; car si les divers Modes avoient plusieurs Sons communs, ils en avoient aussi de

de particuliers à chacun ou à quelques-uns ſeulement. Ainſi, dans le ſeul Genre Diatonique, l'étendue de tous les Sons admis dans les quinze Modes dénombrés par Alypius eſt de trois Octaves ; &, comme la différence du Son fondamental de chaque Mode à celui de ſon voiſin étoit ſeulement d'un ſemi-Ton, il eſt évident que tout cet eſpace gradué de ſemi-Ton en ſemi-Ton produiſoit, dans le Diagramme général, la quantité de 34 Sons pratiqués dans la Muſique ancienne. Que ſi, déduiſant toutes les Répliques des mêmes Sons, on ſe renferme dans les bornes d'une Octave, on la trouvera diviſée chromatiquement en douze Sons différens, comme dans la Muſique moderne. Ce qui eſt manifeſte par l'inſpection des Tables miſes par Meibomius à la tête de l'ouvrage d'Alipius. Ces remarques ſont néceſſaires pour guérir l'erreur de ceux qui croient, ſur la foi de quelques Modernes, que la Muſique ancienne n'étoit compoſée en tout que de ſeize Sons.

On trouvera (*Pl. H. Fig.* 2.) une Table du *Syſtême* général des Grecs pris dans un ſeul Mode & dans le Genre Diatonique. A l'égard des Genres Enharmonique & Chromatique, les Tétracordes s'y trouvoient bien diviſés ſelon d'autres proportions ; mais comme ils contenoient toujours également quatre Sons & trois Intervalles conſécutifs, de même que le Genre Diatonique, ces Sons portoient chacun dans leur Genre le même nom qui leur correſpondoit dans celui-ci : c'eſt pourquoi je ne donne point de Tables particulieres pour chacun de ces Genres. Les Curieux pourront conſulter celles que Meibomius a miſes à la tête de l'ouvrage d'Ariſtoxene. On y en trouvera ſix ; une pour le Genre Enharmonique, trois pour le Chromatique, & deux pour le Diatonique, ſelon les diſpoſitions de chacun de ces Genres dans le *Syſtême* Ariſtoxenien.

Tel fut, dans ſa perfection, le *Syſtême* général des Grecs ; lequel demeura à-peu-près dans cet état juſqu'à l'onzieme ſiecle ; tems où Guy d'Arezzo y fit des changemens conſidérables. Il ajouta dans le bas une nouvelle Corde qu'il appella *Hypoproſlambanomène*, ou *ſous-Ajoutée*, & dans le haut un cinquieme Tétracorde, qu'il appella le Tétracorde des Suraiguës. Outre cela, il inventa, dit-on, le Bémol, néceſſaire pour diſtinguer la deuxieme Corde d'un Tétracorde conjoint d'avec la premiere Corde du même Tétracorde disjoint : c'eſt-à-dire qu'il fixa cette double ſignification de la lettre B, que Saint

Grégoire, avant lui, avoit déjà assignée à la Note *si*. Car puisqu'il est certain que les Grecs avoient, depuis longteins, ces mêmes conjonctions & disjonctions de Tétracordes, &, par conséquent, des signes pour en exprimer chaque Degré dans ces deux différens cas, il s'en-suit que ce n'étoit pas un nouveau Son introduit dans le *Systême* par Guy, mais seulement un nouveau nom qu'il donnoit à ce Son, réduisant ainsi à un même Degré ce qui en faisoit deux chez les Grecs. Il faut dire aussi de ses Héxacordes substitués à leurs Tétracordes que ce fut moins un changement au *Systême* qu'à la méthode, & que tout celui qui en résultoit, étoit une autre manière de solfier les mêmes Sons. (Voyez GAMME, MUANCES, SOLFIER.)

On conçoit aisément que l'invention du Contre-point, à quelque Auteur qu'elle soit due, dut bien-tôt reculer encore les bornes de ce *Systême*. Quatre Parties doivent avoir plus d'étendue qu'une seule. Le *Systême* fut fixé à quatre Octaves, & c'est l'étendue du Clavier de toutes les anciennes Orgues. Mais on s'est enfin trouvé gêné par des limites, quelque espace qu'elles pussent contenir; on les a franchies, on s'est étendu en haut & en bas; on a fait des Claviers à ravalement; on a démanché sans cesse; on a forcé les Voix, & enfin l'on s'est tant donné de carrière à cet égard, que le *Systême* moderne n'a plus d'autres bornes dans le haut que le chevalet du Violon. Comme on ne peut pas de même démancher pour descendre, la plus basse Corde des Basses ordinaires ne passe pas encore le C *sol ut* : mais on trouvera également le moyen de gagner de ce côté-là en baissant le Ton du *Systême* général : c'est même ce qu'on a déjà commencé de faire, & je tiens pour certain qu'en France le Ton de l'Opéra est plus bas aujourd'hui qu'il ne l'étoit du tems de Lully. Au contraire, celui de la Musique instrumentale est monté comme en Italie, & ces différences commencent même à devenir assez sensibles pour qu'on s'en apperçoive même dans la pratique.

Voyez (*Planche* I. *Fig.* 1.) une Table générale du grand Clavier à ravalement, & de tous les Sons qui y sont contenus dans l'étendue de cinq Octaves.

SYSTEME est encore, ou une méthode de calcul pour déterminer les rapports des Sons admis dans la Musique, ou un ordre de signes

établis pour les exprimer. C'eſt dans le premier ſens que les Anciens diſtinguoient le *Syſtême* Pythagoricien & le *Syſtême* Ariſtoxénien. (Voyez ces mots.) C'eſt dans le ſecond que nous diſtinguons aujourd'hui le *Syſtême* de Guy, le *Syſtême* de Sauveur, de Démos, du P. Souhaitti, &c. deſquels il a été parlé au mot *Note*.

Il faut remarquer que quelques-uns de ces *Syſtêmes* portent ce nom dans l'une & dans l'autre acception : comme celui de M. Sauveur, qui donne à la fois des règles pour déterminer les rapports des Sons, & des Notes pour les exprimer ; comme on peut le voir dans les Mémoires de cet Auteur, répandus dans ceux de l'Académie des Sciences. (Voyez auſſi les mots MÉRIDE, EPTAMÉRIDE, DÉCAMÉRIDE.)

Tel eſt encore un autre *Syſtême* plus nouveau, lequel étant demeuré manuſcrit & deſtiné peut-être à n'être jamais vu du Public en entier, vaut la peine que nous en donnions ici l'extrait qui nous a été communiqué par l'Auteur M. Roualle de Boiſgelou, Conſeiller au Grand-Conſeil, déjà cité dans quelques articles de ce Dictionnaire.

Il s'agit premierement de déterminer le rapport exact des Sons dans le Genre Diatonique & dans le Chromatique ; ce qui ſe faiſant d'une maniere uniforme pour tous les Tons, fait par conſéquent évanouir le Tempérament.

Tout le *Syſtême* de M. de Boiſgelou eſt ſommairement renfermé dans les quatre formules que je vais tranſcrire, après avoir rappellé au Lecteur les règles établies en divers endroits de ce Dictionnaire ſur la manière de comparer & compoſer les Intervalles ou les rapports qui les expriment. On ſe ſouviendra donc :

1. Que pour ajoûter un Intervalle à un autre il faut en compoſer les rapports. Ainſi, par exemple, ajoutant la Quinte $\frac{2}{3}$, à la Quarte $\frac{3}{4}$, on a $\frac{6}{12}$, ou $\frac{1}{2}$; ſavoir l'Octave.

2. Que pour ajoûter un Intervalle à lui-même, il ne faut qu'en doubler le rapport. Ainſi, pour ajoûter une Quinte à une autre Quinte, il ne faut qu'élever le rapport de la Quinte à ſa ſeconde puiſſance $\frac{2^2}{3^2} = \frac{4}{9}$.

3. Que pour rapprocher ou ſimplifier un Intervalle redoublé tel que celui-ci $\frac{4}{9}$, il ſuffit d'ajoûter le petit nombre à lui-même une ou

pluſieurs fois ; c'eſt-à-dire, d'abaiſſer les Octaves juſqu'à ce que les deux termes, étant auſſi rapprochés qu'il eſt poſſible, donnent un Intervalle ſimple. Ainſi, de $\frac{4}{9}$ faiſant $\frac{8}{9}$, on a pour le produit de la Quinte redoublée le rapport du *Ton* majeur.

J'ajouterai que dans ce Dictionnaire j'ai toujours exprimé les rapports des Intervalles par ceux des vibrations, au lieu que M. de Boiſgelou les exprime par les longueurs des Cordes, ce qui rend ſes expreſſions inverſes des miennes. Ainſi, le rapport de la Quinte par les vibrations étant $\frac{2}{3}$, eſt $\frac{3}{2}$ par les longueurs des Cordes. Mais on va voir que ce rapport n'eſt qu'approché dans le *Syſtème* de M. de Boiſgelou.

Voici maintenant les quatre formules de cet Auteur avec leur explication.

FORMULES.

A. $12s - 7r \pm t = 0.$

B. $12x - 5t \pm r = 0$

C. $7s - 4r \pm x = 0.$

D. $7x - 4t \pm s = 0.$

EXPLICATION.

Rapport de l'Octave . . . 2 : 1.
Rapport de la Quinte . . . n : 1.
Rapport de la Quarte . . . 2 : n.

Rapport de l'Intervalle qui vient de Quinte. n^r. 2^s.
Rapport de l'Intervalle qui vient de Quarte. 2^s. n^r.



r. Nombre de Quintes ou de Quartes de l'Intervalle.
s. Nombre d'Octaves combinées de l'Intervalle.
t. Nombre de ſemi-Tons de l'Intervalle.

x. Gradation diatonique de l'Intervalle ; c'est à dire, nombre des secondes diatoniques majeures & mineures de l'Intervalle.

$x + 1$. Gradation des termes d'où l'Intervalle tire son nom.

⁂

Le premier cas de chaque formule a lieu, lorsque l'Intervalle vient de Quintes.

Le second cas de chaque formule a lieu, lorsque l'Intervalle vient de Quartes.

Pour rendre ceci plus clair par des exemples, commençons par donner des noms à chacune des douze touches du Clavier.

Ces noms, dans l'arrangement du Clavier proposé par M. de Boisgelou, (*Pl.* I. *Fig.* 5.) sont les suivans.

Ut de re ma mi fa fi sol be la sa si.

Tout Intervalle est formé par la progression de Quintes ou par celle de Quartes, ramenées à l'Octave. Par exemple, l'Intervalle *si ut* est formé par cette progression de 5 Quartes *si mi la re sol ut*, ou par cette progression de 7 Quintes *si fi de be ma sa fa ut*.

De même l'Intervalle *fa la* est formé par cette progression de 4 Quintes *fa ut sol re la*, ou par cette progression de 8 Quartes *fa sa ma be de fi si mi la*.

De ce que le rapport de tout Intervalle qui vient de Quintes est n^x. 2^y., & que celui qui vient de Quartes est $2^x : n^x$., il s'ensuit qu'on a pour le rapport de l'Intervalle *si ut*, quand il vient de Quartes, cette proportion $2^x : n^x :: 2^5 : n^5$. Et si l'Intervalle *si ut* vient de Quintes, on a cette proportion $n^x : 2^y :: n^7 : 2^4$. Voici comment on prouve cette analogie.

Le nombre de Quartes, d'où vient l'Intervalle *si ut*, étant de 5, le rapport de cet Intervalle est de $2^5 : n^5$., puisque le rapport de la Quarte est $2 : n$.

Mais ce rapport $2^5 : n^5$. désigneroit un Intervalle de 25 semi-Tons, puisque chaque Quarte a 5 semi-Tons, & que cet Intervalle a

5 Quartes. Ainsi, l'Octave n'ayant que 12 semi-Tons, l'Intervalle *si ut* passeroit deux Octaves.

Donc pour que l'Intervalle *si ut* soit moindre que l'Octave, il faut diminuer ce rapport $2^5 : n^5$, de deux Octaves ; c'est-à-dire, du rapport de $2^2 : 1$. Ce qui se fait par un rapport composé du rapport direct $2^5 : n^5$, & du rapport $1 : 2^2$ inverse de celui $2^2 : 1$, en cette sorte : $2^5 \times 1 : n^5 \times 2^2 :: 2^5 : 2^2 n^5 :: 2^3 : n^5$.

Or, l'Intervalle *si ut* venant de Quartes, son rapport, comme il a été dit ci-devant, est $2^s : n^r$. Donc $2^s : n^r. :: 2^3 : n^5$. Donc $s = 3$. & $r = 5$.

Ainsi, réduisant les lettres du second cas de chaque formule aux nombres correspondans, on a pour C, $7s - 4r - x = 21 - 20 - 1 = 0$, & pour D, $7x - 4t - s = 7 - 4 - 3 = 0$.

Lorsque le même Intervalle *si ut* vient de Quintes, il donne cette proportion $n^r : 2^s :: n^7 : 2^4$. Ainsi, l'on a $r = 7$, $s = 4$, & par conséquent, pour A de la première formule, $12s - 7r - t = 48 - 49 + 1 = 0$; & pour B, $12x - 5t \pm r = 12 - 5 - 7 = 0$.

De même l'Intervalle *fa la* venant de Quintes donne cette proportion $n^r : 2^s :: n^4 : 2^2$, & par conséquent on a $r = 4$ & $s = 2$. Le même Intervalle venant de Quartes donne cette proportion $2^s : n^r :: 2^5 : n^8$, &c. Il seroit trop long d'expliquer ici comment on peut trouver les rapports & tout ce qui regarde les Intervalles par le moyen des formules. Ce sera mettre un Lecteur attentif sur la route que de lui donner les valeurs de n & de ses puissances.

Valeurs des Puissances de n.

$n^4 = 5$, c'est un fait d'expérience.

Donc $n^8 = 25$. $n^{12} = 125$. &c.

Valeurs précises des trois premières Puissances de n.

$n = \sqrt[4]{5}$, $n^2 = \sqrt{5}$, $n^3 = \sqrt[4]{125}$.

Valeurs approchées des trois premières Puissances de n.

$m = \frac{3}{2}$, $m^2 = \frac{3^2}{2^2}$, $m^3 = \frac{3^3}{2^3}$.

Donc le rapport $\frac{3}{2}$, qu'on a cru juſqu'ici être celui de la Quinte juſte, n'eſt qu'un rapport d'approximation, & donne une Quinte trop forte, & de-là le véritable principe du Tempérament qu'on ne peut appeller ainſi que par abus, puiſque la Quinte doit être foible pour être juſte.

REMARQUES SUR LES INTERVALLES.

Un Intervalle d'un nombre donné de ſemi-Tons, a toujours deux rapports différens; l'un comme venant de Quintes, & l'autre comme venant de Quartes. La ſomme des deux valeurs de *r* dans ces deux rapports égale 12, & la ſomme des deux valeurs de *s* égale 7. Celui des deux rapports de Quintes ou de Quartes dans lequel *r* eſt le plus petit, eſt l'Intervalle diatonique, l'autre eſt l'Intervalle chromatique. Ainſi, l'Intervalle *ſi ut*, qui a ces deux rapports, $2^3 : n^5$ & $n^7 : 2^4$, eſt un Intervalle diatonique comme venant de Quartes, & ſon rapport eſt $2 : n^5$; mais ce même Intervalle *ſi ut* eſt chromatique comme venant de Quintes, & ſon rapport eſt $n^7 : 2^4$. parce que dans le premier cas $r = 5$ eſt moindre que $r = 7$ du ſecond cas.

Au contraire l'Intervalle *fa la* qui a ces deux rapports $n^4 : 2^2$ & $2^5 : n^8$, eſt diatonique dans le premier cas où il vient de Quintes, & chromatique dans le ſecond où il vient de Quartes.

L'Intervalle *ſi ut*, diatonique, eſt une ſeconde mineure : l'Intervalle *ſi ut*, chromatique, ou plutôt l'Intervalle *ſi ſi* Dieſe (car alors *ut* eſt pris pour *ſi* Dieſe) eſt un Uniſſon ſuperflu.

L'Intervalle *fa la*, diatonique, eſt une Tierce majeure; l'Intervalle *fa la*, chromatique, ou plutôt l'Intervalle *mi* Dieſe *la*, (car alors *fa* eſt pris comme *mi* Dieſe) eſt une Quarte diminuée. Ainſi des autres.

Il eſt évident, 1°. Qu'à chaque Intervalle diatonique correſpond un Intervalle chromatique d'un même nombre de ſemi-Tons & *vice verſâ*. Ces deux Intervalles de même nombre de ſemi-Tons, l'un diatonique & l'autre chromatique, ſont appellés Intervalles correſpondans.

2°. Que quand la valeur de *r* eſt égal à un de ces nombres 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, l'Intervalle eſt diatonique; ſoit que cet Intervalle vienne de Quintes ou de Quartes; mais que ſi *r* eſt égal à un

de ces nombres, *6*, 7, 8, *9*, 10, 11, 12, l'Intervalle eſt chromatique.

3°. Que lorſqu'$r = 6$, l'Intervalle eſt en même tems diatonique & chromatique, ſoit qu'il vienne de Quintes ou de Quartes : tels ſont les deux Intervalles *fa ſi*, appellé Triton, & *ſi fa*, appellé Fauſſe-Quinte ; le Triton *fa ſi* eſt dans le rapport $n^6 : 2^3$. & vient de ſix Quintes ; la Fauſſe-Quinte *ſi fa* eſt dans le rapport $2^4 : n'$ & vient de ſix Quartes : où l'on voit que dans les deux cas on a $r = 6$. Ainſi le Triton, comme Intervalle diatonique, eſt une Quarte-majeure ; &, comme Intervalle chromatique, une Quarte ſuperflue : la Fauſſe-Quinte *ſi fa*, comme Intervalle diatonique, eſt une Quinte mineure ; comme Intervalle chromatique, une Quinte diminuée. Il n'y a que ces deux Intervalles & leurs Répliques qui ſoient dans le cas d'être en même tems diatoniques & chromatiques.

Les Intervalles diatoniques de même nom, & conſéquemment de même gradation, ſe diviſent en majeurs & mineurs. Les Intervalles chromatiques ſe diviſent en diminués & ſuperflus. A chaque Intervalle diatonique mineur correſpond un Intervalle chromatique ſuperflu, & à chaque Intervalle diatonique majeur correſpond un Intervalle chromatique diminué.

Tout Intervalle en montant, qui vient de Quintes, eſt majeur ou diminué, ſelon que cet Intervalle eſt diatonique ou chromatique ; & réciproquement tout Intervalle majeur ou diminué vient de Quintes.

Tout Intervalle en montant, qui vient de Quartes, eſt mineur ou ſuperflu, ſelon que cet Intervalle eſt diatonique ou chromatique ; & *vice verſâ* tout Intervalle mineur ou ſuperflu vient de Quartes.

Ce ſeroit le contraire ſi l'Intervalle étoit pris en deſcendant.

De deux Intervalles correſpondans, c'eſt-à-dire, l'un diatonique & l'autre chromatique, & qui, par conſéquent, viennent l'un de Quintes & l'autre de Quartes, le plus grand eſt celui qui vient de Quartes, & il ſurpaſſe celui qui vient de Quintes, quant à la gradation, d'une unité ; &, quant à l'intonation, d'un Intervalle, dont le rapport eſt $2^7 : n^{11}$; c'eſt-à-dire, 128, 125. Cet Intervalle eſt la Seconde diminuée, appellée communément

communément grand Comma ou Quart-de-Ton ; & voilà la porte ouverte au Genre Enharmonique.

Pour achever de mettre les Lecteurs sur la voie des formules propres à perfectionner la théorie de la Musique, je transcrirai, (*Pl.* I. *Fig.* 4.) les deux Tables de progressions dressées par M. de Boisgelou, par lesquelles on voit d'un coup d'œil les rapports de chaque Intervalle & les puissances des termes de ces rapports selon le nombre de Quartes ou de Quintes qui les composent.

On voit, dans ces formules, que les semi-Tons sont réellement les Intervalles primitifs & élémentaires qui composent tous les autres ; ce qui a engagé l'Auteur à faire, pour ce même *Système*, un changement considérable dans les caractères, en divisant chromatiquement la Portée par Intervalles ou Degrés égaux & tous d'un semi-Ton, au lieu que dans la Musique ordinaire chacun de ces Degrés est tantôt un Comma, tantôt un semi-Ton, tantôt un Ton, & tantôt un Ton & demi ; ce qui laisse à l'œil l'équivoque & à l'esprit le doute de l'Intervalle, puisque les Degrés étant les mêmes, les Intervalles sont tantôt les mêmes & tantôt différens.

Pour cette réforme il suffit de faire la Portée de dix Lignes au lieu de cinq & d'assigner à chaque Position une des douze Notes du Clavier chromatique, ci-devant indiqué, selon l'ordre de ces Notes, lesquelles restant ainsi toujours les mêmes, déterminent leurs Intervalles avec la dernière précision & rendent absolument inutiles tous les Dièses, Bémols ou Béquarres, dans quelque Ton qu'on puisse être, & tant à la Clef qu'accidentellement. Voyez la Planche I, où vous trouverez, Figure 6. l'Échelle chromatique sans Dièse ni Bémol ; &, Figure 7, l'Échelle diatonique. Pour peu qu'on s'exerce sur cette nouvelle manière de noter & de lire la Musique, on sera surpris de la netteté, de la simplicité qu'elle donne à la Note, & de la facilité qu'elle apporte dans l'exécution, sans qu'il soit possible d'y voir aucun autre inconvénient que de remplir un peu plus d'espace sur le papier, & peut-être de papilloter un peu aux yeux dans les vitesses par la multitude des Lignes, sur-tout dans la Symphonie.

Mais comme ce Système de Notes est absolument chromatique, il me paroît que c'est un inconvénient d'y laisser subsister les dénomi-

nations des Degrés diatoniques ; & que, selon M. de Boisgelou, *ut re* ne devroit pas être une Seconde, mais une Tierce; ni *ut mi* une Tierce, mais une Quinte ; ni *ut ut* une Octave , mais une Douzième : puisque chaque semi-Ton formant réellement un Degré sur la Note, devroit en prendre aussi la dénomination ; alors $x + 1$ étant toujours égal à t dans les formules de cet Auteur, ces formules se trouveroient extrêmement simplifiées. Du reste, ce Système me paroît également profond & avantageux : il seroit à desirer qu'il fût développé & publié par l'Auteur, ou par quelque habile Théoricien.

SYSTEME, enfin, est l'assemblage des règles de l'Harmonie, tirées de quelques principes communs qui les rassemblent, qui forment leur liaison, desquels elles découlent, & par lesquels on en rend raison.

Jusqu'à notre siècle l'Harmonie, née successivement & comme par hasard, n'a eu que des règles éparses, établies par l'oreille, confirmées par l'usage, & qui paroissoient absolument arbitraires. M. Rameau est le premier qui, par le *Système* de la Basse-fondamentale, a donné des principes à ces règles. Son *Système*, sur lequel ce Dictionnaire a été composé, s'y trouvant suffisamment développé dans les principaux Articles, ne sera point exposé dans celui-ci, qui n'est déjà que trop long, & que ces répétitions superflues allongeroient encore à l'excès. D'ailleurs, l'objet de cet ouvrage ne m'oblige pas d'exposer tous les *Systèmes*, mais seulement de bien expliquer ce que c'est qu'un *Système*, & d'éclaircir au besoin cette explication par des exemples. Ceux qui voudront voir le *Système* de M. Rameau, si obscur, si diffus dans ses écrits, exposé avec une clarté dont on ne l'auroit pas cru susceptible, pourront recourir aux élémens de Musique de M. d'Alembert.

M. Serre de Genève, ayant trouvé les principes de M. Rameau insuffisans à bien des égards, imagina un autre *Système* sur le sien, dans lequel il prétend montrer que toute l'Harmonie porte sur une double Basse-fondamentale ; &, comme cet Auteur, ayant voyagé en Italie, n'ignoroit pas les expériences de M. Tartini, il en composa, en les joignant avec celles de M. Rameau, un *Système* mixte, qu'il fit imprimer à Paris en 1753, sous ce titre : *Essais sur les Principes de l'Harmonie*, &c. La facilité que chacun a de consulter

cet ouvrage, & l'avantage qu'on trouve à le lire en entier, me dispensent aussi d'en rendre compte au public.

Il n'en est pas de même de celui de l'illustre M. Tartini dont il me reste à parler; lequel étant écrit en langue étrangere, souvent profond & toujours diffus, n'est à portée d'être consulté que de peu de gens, dont même la plupart sont rebutés par l'obscurité du Livre, avant d'en pouvoir sentir les beautés. Je ferai, le plus brièvement qu'il me sera possible, l'extrait de ce nouveau *Système*, qui, s'il n'est pas celui de la Nature, est au moins, de tous ceux qu'on a publiés jusqu'ici, celui dont le principe est le plus simple, & duquel toutes les loix de l'Harmonie paroissent naître le moins arbitrairement.

SYSTEME DE M. TARTINI.

Il y a trois manières de calculer les rapports des Sons.

I. En coupant sur le Monocorde la Corde entière en ses parties par des chevalets mobiles, les vibrations ou les Sons seront en raison inverse des longueurs de la Corde & de ses parties.

II. En tendant, par des poids inégaux, des Cordes égales, les Sons seront comme les racines quarrées des poids.

III. En tendant, par des poids égaux, des Cordes égales en grosseur & inégales en longueur, ou égales en longueur & inégales en grosseur, les Sons seront en raison inverse des racines quarrées de la dimension où se trouve la différence.

En général les Sons sont toujours entr'eux en raison inverse des racines cubiques des corps sonores. Or, les Sons des Cordes s'altèrent de trois manières : savoir, en altérant, ou la grosseur, c'est-à-dire le diamètre de la grosseur; ou la longueur; ou la tension. Si tout cela est égal, les Cordes sont à l'Unisson. Si l'une de ces choses seulement est altérée, les Sons suivent, en raison inverse, les rapports des altérations. Si deux ou toutes les trois sont altérées, les Sons sont, en raison inverse, comme les racines des rapports composés des altérations. Tels sont les principes de tous les phénomenes qu'on observe en comparant les rapports des Sons & ceux des dimensions des corps sonores.

Ceci compris ; ayant mis les regîtres convenables, touchez ſur l'Orgue la pédale qui rend la plus baſſe Note marquée dans la Planche I. Figure 7, toutes les autres Notes marquées au-deſſus réſonneront en même tems, & cependant vous n'entendrez que le Son le plus grave.

Les Sons de cette Série confondus dans le Son grave, formeront dans leurs rapports la ſuite naturelle des fractions $\frac{1}{1}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$, &c, laquelle ſuite eſt en progreſſion harmonique.

Cette même Série ſera celle de Cordes égales tendues par des poids qui ſeroient comme les quarrés $\frac{1}{1}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{9}$ $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{25}$ $\frac{1}{36}$, &c. des mêmes fractions ſuſdites.

Et les Sons que rendroient ces Cordes ſont les mêmes exprimées en Notes dans l'exemple.

Ainſi donc, tous les Sons qui ſont en progreſſion harmonique depuis l'unité, ſe réuniſſent pour n'en former qu'un ſenſible à l'oreille, & tout le *Syſtème* harmonique ſe trouve dans l'unité.

Il n'y a, dans un Son quelconque, que ſes aliquotes qu'il faſſe réſonner, parce que dans toute autre fraction, comme ſeroit celle-ci $\frac{3}{5}$, il ſe trouve, après la diviſion de la Corde en parties egales, un reſte dont les vibrations heurtent, arrêtent les vibrations des parties égales, & en ſont réciproquement heurtées ; de ſorte que des deux Sons qui en réſulteroient, le plus foible eſt détruit par le choc de tous les autres.

Or, les aliquotes étant toutes compriſes dans la Série des fractions $\frac{1}{1}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$, &c. ci-devant donnée, chacune de ces aliquotes eſt ce que M. Tartini appelle Unité ou Monade harmonique, du concours deſquelles réſulte un Son. Ainſi, toute l'Harmonie étant néceſſairement compriſe entre la Monade ou l'unité compoſante & le Son plein ou l'unité compoſée, il s'en-ſuit que l'Harmonie a, des deux côtés, l'unité pour terme, & conſiſte eſſenciellement dans l'unité.

L'expérience ſuivante, qui ſert de principe à toute l'Harmonie artificielle, met encore cette vérité dans un plus grand jour.

Toutes les fois que deux Sons forts, juſtes & ſoutenus, ſe font entendre au même inſtant, il réſulte de leur choc un troiſième Son, plus

ou moins ſenſible, à proportion de la ſimplicité du rapport des deux premiers & de la fineſſe d'oreille des écoutans.

Pour rendre cette expérience auſſi ſenſible qu'il eſt poſſible, il faut placer deux Hautbois bien d'accord à quelques pas d'Intervalle, & ſe mettre entre deux, à égale diſtance de l'un & de l'autre. A défaut de Hautbois, on peut prendre deux Violons, qui, bien que le Son en ſoit moins fort, peuvent, en touchant avec force & juſteſſe, ſuffire pour faire diſtinguer le troiſième Son.

La production de ce troiſième Son, par chacune de nos Conſonnances, eſt telle que la montre la Table, (*Pl.* I. *Fig.* 8.) & l'on peut la pourſuivre au-delà des Conſonnances, par tous les Intervalles repréſentés par les aliquotes de l'unité.

L'Octave n'en donne aucun, & c'eſt le ſeul Intervalle excepté.

La Quinte donne l'Uniſſon du Son grave, Uniſſon qu'avec de l'attention l'on ne laiſſe pas de diſtinguer.

Les troiſièmes Sons produits par les autres Intervalles, ſont tous au grave.

La Quarte donne l'Octave du Son aigu.

La Tierce majeure donne l'Octave du Son grave, & la Sixte mineure, qui en eſt renverſée, donne la double Octave du Son aigu.

La Tierce mineure donne la Dixième majeure du Son grave; mais la Sixte majeure, qui en eſt renverſée, ne donne que la Dixième majeur du Son aigu.

Le *Ton* majeur donne la Quinzième ou double-Octave du Son grave.

Le *Ton* mineur donne la Dix-ſeptième, ou la double-Octave de la Tierce majeure du Son aigu.

Le ſemi-Ton majeur donne la Vingt-deuxième, ou triple-Octave du Son aigu.

Enfin, le ſemi-Ton mineur donne la Vingt-ſixième du Son grave.

On voit, par la comparaiſon des quatre derniers Intervalles, qu'un changement peu ſenſible dans l'Intervalle change très-ſenſiblement le Son produit ou fondamental. Ainſi, dans le *Ton* majeur, rapprochez l'Intervalle en abaiſſant le Son ſupérieur ou élevant l'inférieur ſeulement

d'un $\frac{80}{81}$: auſſi-tôt le Son produit montera d'un *Ton.* Faites la même opération ſur le ſemi-Ton majeur, & le Son produit deſcendra d'une Quinte.

Quoique la production du troiſième Son ne ſe borne pas à ces Intervalles, nos Notes n'en pouvant exprimer de plus compoſé, il eſt, pour le préſent, inutile d'aller au-delà de ceux-ci.

On voit dans la ſuite régulière des Conſonnances qui compoſent cette Table, qu'elles ſe rapportent toutes à une baſe commune & produiſent toutes exactement le même troiſième Son.

Voilà donc, par ce nouveau phénomène, une démonſtration phyſique de l'Unité du principe de l'Harmonie.

Dans les ſciences Phyſico-Mathématiques, telles que la Muſique, les démonſtrations doivent bien être géométriques; mais déduites phyſiquement de la choſe démontrée. C'eſt alors ſeulement que l'union du calcul à la Phyſique fournit, dans les vérités établies ſur l'expérience & démontrées géométriquement, les vrais principes de l'Art. Autrement la Géométrie ſeule donnera des Théorèmes certains, mais ſans uſage dans la pratique; la Phyſique donnera des faits particuliers, mais iſolés, ſans liaiſon entr'eux & ſans aucune loi générale.

Le principe phyſique de l'Harmonie eſt un, comme nous venons de le voir, & ſe réſout dans la proportion harmonique. Or, ces deux propriétés conviennent au cercle; car nous verrons bien-tôt qu'on y retrouve les deux unités extrêmes de la Monade & du Son; &, quant à la proportion harmonique, elle s'y trouve auſſi; puiſque dans quelque point C, (*Pl.* I. *Fig.* 9.) que l'on coupe inégalement le Diamètre AB, le quarré de l'Ordonnée CD ſera moyen proportionnel harmonique entre les deux rectangles des parties AC & CB du Diamètre par le rayon: propriété qui ſuffit pour établir la nature harmonique du Cercle. Car, bien que les Ordonnées ſoient moyennes géométriques entre les parties du Diamètre, les quarrés de ces Ordonnées étant moyens harmoniques entre les rectangles, leurs rapports repréſentent d'autant plus exactement ceux des Cordes ſonores, que les rapports de ces Cordes ou des poids tendans ſont auſſi comme les quarrés, tandis que les Sons ſont comme les racines.

Maintenant, du Diamètre AB, (*Pl.* I. *Fig.* 10.) divisé selon la Série des fractions $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$, lesquelles sont en progression harmonique, soient tirées les Ordonnées C, CC; G, GG; c, cc; e, ee; & g, gg.

Le Diametre représente une Corde sonore, qui, divisée en mêmes raisons, donne les Sons indiqués dans l'exemple O de la même Planche, Figure 11.

Pour éviter les fractions, donnons 60 parties au Diamètre, les Sections contiendront ces nombres entiers $BC = \frac{1}{2} = 30$; $BG = \frac{1}{3} = 20$; $Bc = \frac{1}{4} = 15$; $Be = \frac{1}{5} = 12$; $Bg = \frac{1}{6} = 10$.

Des points où les Ordonnées coupent le Cercle, tirons de part & d'autre des Cordes aux deux extrémités du Diamètre. La somme du quarré de chaque Corde & du quarré de la Corde correspondante, que j'appelle son complément, sera toujours égale au quarré du Diametre. Les quarrés des Cordes seront entr'eux comme les Abscisses correspondantes, par conséquent aussi en progression harmonique, & représenteront de même l'exemple O, à l'exception du premier Son.

Les quarrés des Complémens de ces mêmes Cordes seront entr'eux comme les Complémens des Abscisses au Diamètre, par conséquent dans les raisons suivantes:

$$\overline{AC}^2 = \frac{1}{2} = 30.$$

$$\overline{AG}^2 = \frac{2}{3} = 40.$$

$$\overline{Ac}^2 = \frac{3}{4} = 45.$$

$$\overline{Ae}^2 = \frac{4}{5} = 48.$$

$$\overline{Ag}^2 = \frac{5}{6} = 50.$$

& représenteront les Sons de l'exemple P; sur lequel on doit remarquer en passant, que cet exemple, comparé au suivant Q & au précédent O, donne le fondement naturel de la règle des mouvemens contraires.

Les quarrés des Ordonnées seront au quarré 3600 du Diamètre dans les raisons suivantes :

$$\overline{A\quad B}^2 = 1 = 3600.$$

$$\overline{C,\ CC}^2 = \tfrac{1}{4} = 900.$$

$$\overline{G,\ GG}^2 = \tfrac{2}{9} = 800.$$

$$\overline{c,\ cc}^2 = \tfrac{3}{16} = 675.$$

$$\overline{e,\ ee}^2 = \tfrac{4}{25} = 576.$$

$$\overline{g,\ gg}^2 = \tfrac{5}{36} = 500.$$

& représenteront les Sons de l'exemple Q.

Or, cette dernière Série, qui n'a point d'homologue dans les divisions du Diamètre, & sans laquelle on ne sauroit pourtant completter le *Systême* harmonique, montre la nécessité de chercher dans les propriétés du Cercle les vrais fondemens du *Systême*, qu'on ne peut trouver, ni dans la ligne droite, ni dans les seuls nombres abstraits.

Je passe à dessein toutes les autres propositions de M. Tartini sur la nature arithmétique, harmonique & géométrique du Cercle, de même que sur les bornes de la Série harmonique donnée par la raison sextuple ; parce que ses preuves, énoncées seulement en chiffres, n'établissent aucune démonstration générale ; que, de plus, comparant souvent des grandeurs hétérogènes, il trouve des proportions où l'on ne sauroit même voir de rapport. Ainsi, quand il croit prouver que le quarré d'une ligne est moyen proportionnel d'une telle raison, il ne prouve autre chose, sinon que tel nombre est moyen proportionnel entre deux tels autres nombres : car les surfaces & les nombres abstraits n'étant point de même nature, ne peuvent se comparer. M. Tartini sent cette difficulté, & s'efforce de la prévenir ; on peut voir ses raisonnemens dans son Livre.

Cette

Cette théorie établie, il s'agit maintenant d'en déduire les faits donnés, & les regles de l'Art Harmonique.

L'Octave, qui n'engendre aucun Son fondamental, n'étant point eſſentielle à l'Harmonie, peut être retranchée des parties conſtitutives de l'Accord. Ainſi, l'Accord, réduit à ſa plus grande ſimplicité, doit être conſidéré ſans elle. Alors il eſt compoſé ſeulement de ces trois termes $1\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$, leſquels ſont en proportion harmonique, & où les deux Monades $\frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$ ſont les ſeuls vrais élémens de l'Unité ſonore, qui porte le nom d'Accord parfait : car, la fraction $\frac{1}{4}$ eſt élément de l'Octave $\frac{1}{2}$, & la fraction $\frac{1}{6}$ eſt Octave de la Monade $\frac{1}{3}$.

Cet Accord parfait, $1\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$, produit par une ſeule Corde & dont les termes ſont en proportion harmonique, eſt la loi générale de la Nature, qui ſert de baſe à toute la ſcience des Sons, loi que la Phyſique peut tenter d'expliquer, mais dont l'explication eſt inutile aux regles de l'Harmonie.

Les calculs des Cordes & des poids tendans ſervent à donner en nombre les rapports des Sons qu'on ne peut conſidérer comme des quantités qu'à la faveur de ces calculs.

Le troiſieme Son, engendré par le concours de deux autres, eſt comme le produit de leurs quantités ; & quand, dans une théorie commune, ce troiſieme Son ſe trouve toujours le même, quoiqu'engendré par des Intervalles différens, c'eſt que les produits des générateurs ſont égaux entr'eux.

Ceci ſe déduit manifeſtement des propoſitions précédentes.

Quel eſt, par exemple, le troiſieme Son qui réſulte de C B & de G B ? (*Pl.* I. *Fig.* 10.) C'eſt l'Uniſſon de C B. Pourquoi ? Parce que, dans les deux proportions harmoniques dont les quarrés des deux Ordonnées C, C C, & G, G G, ſont moyens proportionnels, les ſommes des extrêmes ſont égales entr'elles, & par conſéquent produiſent le même Son commun C B, ou C, C C.

En effet, la ſomme des deux rectangles de B C par C, C C & de A C par C, C C, eſt égale à la ſomme des deux rectangles de B G par C, C C, & de G A par C, C C : car chacune de ces deux

ſommes eſt égale à deux fois le quarré du rayon. D'où il ſuit que le Son C, C C ou C B, doit être commun aux deux Cordes : or, ce Son eſt préciſément la Note Q de l'exemple O.

Quelques Ordonnées que vous puiſſiez prendre dans le Cercle pour les comparer deux à deux, ou même trois à trois, elles engendreront toujours le même troiſième Son repréſenté par la Note Q ; parce que les rectangles des deux parties du Diamètre par le rayon donneront toujours des ſommes égales.

Mais l'Octave X Q n'engendre que des Harmoniques à l'aigu, & point de Son fondamental, parce qu'on ne peut élever d'Ordonnée ſur l'extrémité du Diamètre, & que par conſéquent le Diamètre & le rayon ne ſauroient, dans leurs proportions harmoniques, avoir aucun produit commun.

Au lieu de diviſer harmoniquement le Diamètre par les fractions $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$, qui donnent le *Syſtème* naturel de l'Accord majeur, ſi on le diviſe arithmétiquement en ſix parties égales, on aura le *Syſtème* de l'Accord majeur renverſé, & ce renverſement donne exactement l'Accord mineur : car (*Pl.* I. *Fig.* 12.) une de ces parties donnera la Dix neuvième, c'eſt-à-dire, la double Octave de la Quinte ; deux donneront la Douzième, ou l'Octave de la Quinte ; trois donneront l'Octave, quatre la Quinte, & cinq la Tierce mineure.

Mais, ſi-tôt qu'uniſſant deux de ces Sons, on cherchera le troiſième Son qu'ils engendrent, ces deux Sons ſimultanés, au lieu du Son C, (Figure 13.) ne produiront jamais pour Fondamentale, que le Son E b ; ce qui prouve que, ni l'Accord mineur, ni ſon Mode, ne ſont donnés par la Nature. Que ſi l'on fait conſonner deux ou pluſieurs Intervalles de l'Accord mineur, les Sons fondamentaux ſe multiplieront ; &, relativement à ces Sons, on entendra pluſieurs Accords majeurs à la fois, ſans aucun Accord mineur.

Ainſi, par expérience faite en préſence de huit célèbres Profeſſeurs de Muſique, deux Hautbois & un Violon, ſonnant enſemble les Notes blanches marquées dans la Portée A, (*Pl.* G. *Fig.* 5.) on entendoit diſtinctement les Sons marqués en noir dans la même Figure ; ſavoir, ceux

qui ſont marqués à part dans la Portée B pour les Intervalles qui ſont au-deſſus, & ceux marqués dans la Portée C, auſſi pour les Intervalles qui ſont au deſſus.

En jugeant de l'horrible cacophonie qui devoit réſulter de cet enſemble, on doit conclure que toute Muſique en Mode mineur ſeroit inſupportable à l'oreille, ſi les Intervalles étoient aſſez juſtes & les Inſtrumens aſſez forts pour rendre les Sons engendrés auſſi ſenſibles que les générateurs.

On me permettra de remarquer en paſſant, que l'inverſe de deux Modes, marquée dans la Figure 13, ne ſe borne pas à l'Accord fondamental qui les conſtitue, mais qu'on peut l'étendre à toute la ſuite d'un Chant & d'une Harmonie qui, notée en ſens direct dans le Mode majeur, lorſqu'on renverſe le papier & qu'on met des Clefs à la fin des Lignes devenues le commencement, préſente à rebours une autre ſuite de Chant & d'Harmonie en Mode mineur, exactement inverſe de la premiere où les Baſſes deviennent les Deſſus, & *vice verſâ*. C'eſt ici la Clef de la manière de compoſer ces doubles Canons dont j'ai parlé au mot *Canon*. M. Serre, ci-devant cité, lequel a très-bien expoſé dans ſon Livre cette curioſité harmonique, annonce une Symphonie de cette eſpèce, compoſée par M. de Morambert, qui avoit du la faire graver : c'étoit mieux fait aſſûrément que de la faire exécuter. Une compoſition de cette nature doit être meilleure à préſenter aux yeux qu'aux oreilles.

Nous venons de voir que de la diviſion harmonique du Diamètre réſulte le Mode majeur, & de la diviſion arithmétique le Mode mineur. C'eſt d'ailleurs un fait connu de tous les Théoriciens, que les rapports de l'Accord mineur ſe trouvent dans la diviſion arithmétique de la Quinte. Pour trouver le premier fondement du Mode mineur dans le *Syſtême* harmonique, il ſuffit donc de montrer dans ce *Syſtême* la diviſion arithmétique de la Quinte.

Tout le *Syſtême* harmonique eſt fondé ſur la raiſon double, rapport de la Corde entiere à ſon Octave, ou du Diamètre au rayon ; & ſur la raiſon ſeſquialtère qui donne le premier Son harmonique ou fondamental auquel ſe rapportent tous les autres.

Or, si, (*Pl.* I. *Fig.* 11.) dans la raison double on compare successivement la deuxième Note G, & la troisième F de la Série P au Son fondamental Q, & à son Octave grave qui est la Corde entière, on trouvera que la première est moyenne harmonique, & la seconde moyenne arithmétique entre ces deux termes.

De même, si dans la raison sesquialtère on compare successivement la quatrième Note *e*, & la cinquième *e b* de la même Série à la Corde entière & à sa Quinte *G*, on trouvera que la quatrième *e* est moyenne harmonique, & la cinquième *e b* moyenne arithmétique entre les deux termes de cette Quinte. Donc le Mode mineur étant fondé sur la division arithmétique de la Quinte, & la Note *e b* prise dans la Série des Complémens du *Systême* harmonique donnant cette division, le Mode mineur est fondé sur cette Note dans le *Systême* harmonique.

Après avoir trouvé toutes les Consonnances dans la division harmonique du Diamètre donnée par l'exemple O, le Mode majeur dans l'ordre direct de ces Consonnances, le Mode mineur dans leur ordre rétrograde, & dans leurs Complémens représentés par l'exemple P, il nous reste à examiner le troisième exemple Q, qui exprime en Notes les rapports des quarrés des Ordonnées, & qui donne le *Systême* des Dissonnances.

Si l'on joint, par Accords simultanés, c'est-à-dire par Consonnances, les Intervalles successifs de l'exemple O, comme on a fait dans la Figure 8. même Planche, l'on trouvera que quarrer les Ordonnées, c'est doubler l'Intervalle qu'elles représentent. Ainsi, ajoûtant un troisième Son qui représente le quarré, ce Son ajoûté doublera toujours l'Intervalle de la Consonnance, comme on le voit Figure 4. de la Planche G.

Ainsi, (*Pl.* I. *Fig.* 11.) la premiere Note K de l'exemple Q double l'Octave, premier Intervalle de l'exemple O; la deuxième Note L double la Quinte, second Intervalle; la troisième Note M double la Quarte, troisième Intervalle, &c. & c'est ce doublement d'Intervalles qu'exprime la Figure 4. de la Planche G.

Laissant à part l'Octave du premier Intervalle, qui, n'engendrant aucun Son fondamental, ne doit point passer pour harmonique, la

Note ajoûtée L forme, avec les deux qui sont au-dessous d'elle, une proportion continue géométrique en raison sesquialtere; &, les suivantes, doublant toujours les Intervalles, forment aussi toujours des proportions géométriques.

Mais les proportions & progressions harmonique & arithmétique qui constituent le *Systême* consonnant majeur & mineur sont opposées, par leur nature, à la progression géométrique; puisque celle-ci résulte essenciellement des mêmes rapports, & les autres de rapports toujours différens. Donc, si les deux proportions harmonique & arithmétique sont consonnantes, la proportion géométrique sera dissonnante nécessairement, &, par conséquent, le *Systême* qui résulte de l'exemple Q, sera le *Systême* des Dissonnances. Mais ce *Systême* tiré des quarrés des Ordonnées est lié aux deux précédens tirés des quarrés des Cordes. Donc le *Systême* dissonnant est lié de même au *Systême* universel harmonique.

Il suit de là: 1°. Que tout Accord sera dissonnant lorsqu'il contiendra deux Intervalles semblables, autres que l'Octave; soit que ces deux Intervalles se trouvent conjoints ou séparés dans l'Accord. 2°. Que de ces deux Intervalles, celui qui appartiendra au *Systême* harmonique ou arithmétique sera consonnant & l'autre dissonnant. Ainsi, dans les deux exemples S. T. d'Accords dissonnans, (*Pl. G. Fig. 6.*) les Intervalles G C & *c e* sont consonnans, & les Intervalles C F & *eg* dissonnans.

En rapportant maintenant chaque terme de la Série dissonnante au Son fondamental ou engendré C de la Série harmonique, on trouvera que les Dissonnances qui résulteront de ce rapport seront les suivantes, & les seules directes qu'on puisse établir sur le *Systême* harmonique.

I. La première est la Neuvième ou double Quinte L. (*Fig. 4.*)

II. La seconde est l'Onzième qu'il ne faut pas confondre avec la simple Quarte, attendu que la première Quarte ou Quarte simple G C étant dans le *Systême* harmonique particulier est consonnante, ce que n'est pas la deuxieme Quarte ou Onzième C M, étrangère à ce même *Systême*.

III. La troisième est la Douzième ou Quinte superflue que M. Tartini appelle *Accord de nouvelle invention*, ou parce qu'il en a le premier trouvé le principe, ou parce que l'Accord sensible sur la Médiante en Mode mineur, que nous appellons Quinte superflue, n'a jamais été admis en Italie à cause de son horrible dureté. Voyez (*Pl.* K. *Fig.* 3.) la pratique de cet Accord à la Françoise, & (Figure 5.) la pratique du même Accord à l'Italienne.

Avant que d'achever l'énumération commencée, je dois remarquer que la même distinction des deux Quartes, consonnante & dissonnante, que j'ai faite ci-devant, se doit entendre de même des deux Tierces majeures de cet Accord & des deux Tierces mineures de l'Accord suivant.

IV. La quatrième & dernière Dissonnance donnée par la Série est la Quatorzième H, (*Pl.* G. *Fig.* 4.) c'est-à-dire, l'Octave de la Septième; Quatorzième qu'on ne réduit au simple que par licence & selon le droit qu'on s'est attribué dans l'usage de confondre indifféremment les Octaves.

Si le *Systême* dissonnant se déduit du *Systême* harmonique, les règles de préparer & sauver les Dissonnances ne s'en déduisent pas moins, & l'on voit, dans la Série harmonique & consonnante, la préparation de tous les Sons de la Série arithmétique. En effet, comparant les trois Séries O. P. Q. on trouve toujours dans la progression successive des Sons de la Série O, non-seulement, comme on vient de voir, les raisons simples qui, doublées, donnent les Sons de la Série Q, mais encore les mêmes Intervalles que forment entr'eux les Sons des deux P & Q. De sorte que la Série O prépare toujours antérieurement ce que donnent ensuite les deux Séries P & Q.

Ainsi, le premier Intervalle de la Série O, est celui de la Corde à vide à son Octave, & l'Octave est aussi l'Intervalle ou Accord que donne le premier Son de la Série Q comparé au premier Son de la Série P.

De même, le second Intervalle de la Série O, (comptant toujours de la Corde entière) est une Douzième; l'Intervalle ou Accord

du second Son de la Série Q, comparé au second Son de la Série P, est aussi une Douzieme. Le troisieme, de part & d'autre, est une double Octave, & ainsi de suite.

De plus, si l'on compare la Série P à la Corde entière, (*Pl. K Fig. 6*,) on trouvera exactement les mêmes Intervalles que donne antérieurement la Série O, savoir Octave, Quinte, Quarte, Tierce majeure, & Tierce mineure.

D'où il suit que la Série harmonique particulière donne avec précision, non seulement l'exemplaire & le modele des deux Séries, arithmétique & géométrique, qu'elle engendre, & qui complètent avec elle le Système harmonique universel; mais aussi prescrit à l'une l'ordre de ses Sons, & prépare à l'autre l'emploi de ses Dissonnances.

Cette préparation, donnée par la Série harmonique, est exactement la meme qui est établie dans la pratique : car la Neuvième, doublée de la Quinte, se prépare aussi par un mouvement de Quinte ; l'Onzieme, doublée de la Quarte, se prépare par un mouvement de Quarte ; la Douzieme ou Quinte-surperflue, doublée de la Tierce majeure, se prépare par un mouvement de Tierce majeure ; enfin la Quatorzieme ou la Fausse-Quinte, doublée de la Tierce mineure, se prépare aussi par un mouvement de Tierce mineure.

Il est vrai qu'il ne faut pas chercher ces préparations dans des marches appellées fondamentales dans le Systeme de M. Rameau, mais qui ne sont pas telles dans celui de M. Tartini; & il est vrai encore qu'on prépare les memes Dissonnances de beaucoup d'autres manieres, soit par des renversemens d'Harmonie, soit pas des Basses substituées; mais tout découle toujours du même principe, & ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans le détail des règles.

Celle de résoudre & sauver les Dissonnances nait du même principe que leur préparation : car comme chaque Dissonnance est préparée par le rapport antécédent du *Système* harmonique, de meme elle est sauvée par le rapport conséquent du même *Système*.

Ainsi, dans la Série harmonique le rapport $\frac{4}{5}$ ou le progrès de Quinte

étant celui dont la Neuvième est préparée & doublée, le rapport suivant $\frac{3}{4}$ ou progrès de Quarte, est celui dont cette même Neuvième doit être sauvée : la Neuvième doit donc descendre d'un Degré pour venir chercher dans la Série harmonique l'Unisson de ce deuxième progrès, & par conséquent l'Octave du Son fondamental, *Pl. G. Fig.* 7.

En suivant la même méthode, on trouvera que l'Onzième F doit descendre de même d'un Degré sur l'Unisson E de la Série harmonique selon le rapport correspondant $\frac{4}{5}$, que la Douzième ou Quinte superflue G Dièse doit redescendre sur le même G naturel selon le rapport $\frac{5}{6}$; où l'on voit la raison jusqu'ici tout-à-fait ignorée, pourquoi la Basse doit monter pour préparer les Dissonnances, & pourquoi le Dessus doit descendre pour les sauver. On peut remarquer aussi que la Septième qui, dans le Système de M. Rameau, est la première & presque l'unique Dissonnance, est la dernière en rang dans celui de M. Tartini; tant il faut que ces deux Auteurs soient opposés en toute chose !

Si l'on a bien compris les générations & analogies des trois Ordres ou Systèmes, tous fondés sur le premier, donné par la Nature, & tous représentés par les parties du cercle ou par leurs puissances, on trouvera 1°. Que le *Systême* harmonique particulier, qui donne le Mode majeur, est produit par la division sextuple en progression harmonique du Diamètre ou de la Corde entière, considérée comme l'unité. 2° Que le *Systême* arithmétique, d'où résulte le Mode mineur, est produit par la Série arithmétique des Complémens, prenant le moindre terme pour l'unité, & l'élevant de terme en terme jusqu'à la raison sextuple, qui donne enfin le Diamètre ou la Corde entière. 3°. Que le *Systême* géométrique ou dissonnant est aussi tiré du *Systême* harmonique particulier, en doublant la raison de chaque Intervalle; d'où il suit que le *Systême* harmonique du Mode majeur, le seul immédiatement donné par la Nature, sert de principe & de fondement aux deux autres.

Par ce qui a été dit jusqu'ici, on voit que le *Systême* harmonique n'est point composé de parties qui se réunissent pour former un tout; mais qu'au contraire, c'est de la division du tout ou de l'unité intégrale que se tirent les parties; que l'Accord ne se forme point des Sons, mais qu'il les donne; & qu'enfin par-tout où le Système harmonique a lieu, l'Harmonie

l'Harmonie ne dérive point de la Mélodie, mais la Mélodie de l'Harmonie.

Les élémens de la Mélodie diatonique sont contenus dans les Degrés successifs de l'Échelle ou Octave commune du Mode majeur commençant par C, de laquelle se tire aussi l'Échelle du Mode mineur commençant par A.

Cette Échelle n'étant pas exactement dans l'ordre des aliquotes, n'est pas non plus celle que donnent les divisions naturelles des Cors, Trompettes marines & autres Instrumens semblables; comme on peut le voir dans la Figure 1. de la Planche K. par la comparaison de ces deux Échelles, comparaison qui montre en même tems la cause des Tons faux donnés par ces Instrumens. Cependant l'Échelle commune, pour n'être pas d'accord avec la Série des aliquotes, n'en a pas moins une origine physique & naturelle qu'il faut développer.

La portion de la premiere Série O, (*Pl.* I. *Fig.* 10.) qui détermine le *Systême* harmonique est la sesquialtere ou Quinte C G; c'est-à-dire l'Octave harmoniquement divisée. Or, les deux termes qui correspondent à ceux-là dans la Série P des Complémens, (*Fig.* 11.) sont les Notes G F. Ces deux Cordes sont moyennes, l'une harmonique, & l'autre arithmétique entre la Corde entière & sa moitié, ou entre le Diamètre & le rayon, & ces deux moyennes G & F se rapportant toutes deux à la même Fondamentale, déterminent le Ton & même le Mode, puisque la proportion harmonique y domine & qu'elles paroissent avant la génération du Mode mineur: n'ayant donc d'autre loi que celle qui est déterminée par la Série harmonique dont elles dérivent, elles doivent en porter l'une & l'autre le caractere; savoir, l'Accord parfait majeur composé de Tierce majeure & de Quinte.

Si donc on rapporte & range successivement, selon l'ordre le plus rapproché, les Notes qui constituent ces trois Accords, on aura très-exactement, tant en Notes musicales qu'en rapports numériques, l'Octave ou Échelle diatonique ordinaire rigoureusement établie.

En Notes, la chose est évidente par la seule opération.

En rapports numériques, cela se prouve presque aussi facilement: car supposant 360 pour la longueur de la Corde entiere, ces trois

Notes C, G, F, seront comme 180, 240, 270; leurs Accords seront comme dans la Figure 8. Planche G, & l'Échelle entière qui s'en déduit, sera dans les rapports marqués Planche K. Figure 2; où l'on voit que tous les Intervalles sont justes, excepté l'Accord parfait D F A, dans lequel la Quinte D A est foible d'un Comma de même que la Tierce mineure D F, à cause du *Ton* mineur D E; mais dans tout *Systême* ce défaut ou l'équivalant est inévitable.

Quant aux autres altérations que la nécessité d'employer les mêmes touches en divers Tons introduit dans notre Échelle, voyez TEMPÉRAMENT.

L'Échelle une fois établie, le principal usage des trois Notes C, G, F, dont elle est tirée, est la formation des Cadences qui, donnant un progrès de Notes fondamentales de l'une à l'autre, sont la basse de toute la Modulation. G, étant moyen harmonique, & F moyen arithmétique entre les deux termes de l'Octave, le passage du moyen à l'extrême forme une Cadence qui tire son nom du moyen qui la produit. G C est donc une Cadence harmonique, F C une Cadence arithmétique, & l'on appelle Cadence mixte celle qui, du moyen arithmétique passant au moyen harmonique, se compose des deux avant de se résoudre sur l'extrême. (*Pl.* K. *Fig.* 4.)

De ces trois Cadences, l'harmonique est la principale & la première en ordre: son effet est d'une Harmonie mâle, forte & terminant un sens absolu. L'arithmétique est foible, douce, & laisse encore quelque chose à desirer. La Cadence mixte suspend le sens & produit à-peu-près l'effet du point interrogatif & admiratif.

De la succession naturelle de ces trois Cadences telle qu'on la voit même Planche, Figure 7, résulte exactement la Basse-fondamentale de l'Échelle; & de leurs divers entrelacemens se tire la manière de traiter un Ton quelconque, & d'y moduler une suite de Chants; car chaque Note de la Cadence est supposée porter l'Accord parfait, comme il a été dit ci-devant.

A l'égard de ce qu'on appelle *la Règle de l'Octave*, (voyez ce mot) il est évident que, quand meme on admettroit l'Harmonie qu'elle indique pour pure & régulière, comme on ne la trouve qu'à force d'art & de déductions, elle ne peut jamais être proposée en qualité de principe & de loi générale.

Les Compoſiteurs du quinzième ſiècle, excellens Harmoniſtes pour la plûpart, employoient toute l'Échelle comme Baſſe fondamentale d'autant d'Accords parfaits qu'elle avoit de Notes, excepté la Septième, à cauſe de la Quinte fauſſe; & cette Harmonie bien conduite eût fait un fort grand effet, ſi l'Accord parfait ſur la Médiante n'eût été rendu trop dur par ſes deux fauſſes Rélation avec l'Accord qui le précède & avec celui qui le ſuit. Pour rendre cette ſuite d'Accords parfaits auſſi pure & douce qu'il eſt poſſible, il faut la réduire à cette autre Baſſe fondamentale, (*Fig.* 8.) qui fournit, avec la précédente, une nouvelle ſource de variétés.

Comme on trouve dans cette formule deux Accords parfaits en Tierce mineure, ſavoir, D & A, il eſt bon de chercher l'analogie que doivent avoir entr'eux les Tons majeurs & mineurs dans une Modulation régulière.

Conſidérons (*Pl.* I. *Fig.* 11.) la Note *c b* de l'exemple P unie aux deux Notes correſpondantes des exemples O & Q: priſe pour fondamentale, elle ſe trouve ainſi baſe ou fondement d'un Accord en Tierce majeure; mais priſe pour moyen arithmétique entre la Corde entière & ſa Quinte, comme dans l'exemple X, (*Fig.* 13.) elle ſe trouve alors Médiante ou ſeconde baſe du Mode mineur; ainſi cette même Note conſidérée ſous deux rapports différens, & tous deux déduits du *Syſtême*, donne deux Harmonies: d'où il ſuit que l'Échelle du Mode majeur eſt d'une Tierce mineure au-deſſus de l'Échelle analogue du Mode mineur. Ainſi le Mode mineur analogue à l'Échelle d'*ut* eſt celui de *la*, & le Mode mineur analogue à celui de *fa* eſt celui de *re*. Or, *la* & *re* donnent exactement, dans la Baſſe-fondamentale de l'Échelle diatonique, les deux Accords mineurs analogues aux deux Tons d'*ut* & de *fa* déterminés par les deux Cadences harmoniques d'*ut* à *fa* & de *ſol* à *ut*. La Baſſe-fondamentale où l'on fait entrer ces deux Accords eſt donc auſſi régulière & plus variée que la précédente, qui ne renferme que l'Harmonie du Mode majeur.

A l'égard des deux dernières Diſſonances N & R de l'exemple Q, comme elles ſortent du Genre Diatonique, nous n'en parlerons que ci-après.

L'origine de la Meſure, des Périodes, des Phraſes & de tout

Rhythme musical, se trouve aussi dans la génération des Cadences, dans leur suite naturelle, & dans leurs diverses combinaisons. Premièrement, le moyen étant homogène à son extrême, les deux membres d'une Cadence doivent, dans leur première simplicité, être de même nature & de valeurs égales : par conséquent les huit Notes qui forment les quatre Cadences, Basse-fondamentale de l'Échelle, sont égales entr'elles; & formant aussi quatre Mesures égales, une pour chaque Cadence, le tout donne un sens complet & une période harmonique. De plus, comme tout le *Système* harmonique est fondé sur la raison double & sur la sesquialtère, qui, à cause de l'Octave, se confond avec la raison triple; de même toute Mesure bonne & sensible se résout en celle à deux Tems ou en celle à trois : tout ce qui est au-delà, souvent tenté & toujours sans succès, ne pouvant produire aucun bon effet.

Des divers fondemens d'Harmonie donnés par les trois sortes de Cadences, & des diverses manières de les entrelacer, naît la variété des sens, des phrases & de toute la Mélodie dont l'habile Musicien exprime toute celle des phrases du discours, & ponctue les Sons aussi correctement que le Grammairien les paroles. De la Mesure donnée par les Cadences résulte aussi l'exacte expression de la prosodie & du Rhythme : car comme la syllabe brève s'appuie sur la longue, de même la Note qui prépare la cadence en levant s'appuie & pause sur la Note qui la résout en frappant; ce qui divise les Tems en forts & en foibles, comme les syllabes en longues & en brèves : cela montre comment on peut, même en observant les quantités, renverser la prosodie & tout mesurer à contretems, lorsqu'on frappe les syllabes brèves & qu'on lève les longues, quoiqu'on croye observer leurs durées relatives & leurs valeurs musicales.

L'usage des Notes dissonnantes par Degrés conjoints dans les Tems foibles de la Mesure, se déduit aussi des principes établis ci-dessus : car supposons l'Échelle diatonique & mesurée, marquée *Fig. 9. Pl. K.* il est évident que la Note soutenue ou rebattue dans la Basse X, au lieu des Notes de la Basse Z, n'est ainsi tolérée que parce que, revenant toujours dans les Tems forts, elle échappe aisément à notre attention dans les Tems foibles, & que les Cadences dont elle tient lieu n'en sont pas moins supposées; ce qui ne pourroit être si les Notes

dissonances changeoient de lieu & se rapportoient sur les Tons voisins.

Voyons maintenant quels Sons peuvent être ajoutés ou substitués à ceux de l'Echelle diatonique, pour la formation des Genres Chromatique & Enharmonique.

En insérant dans leur ordre naturel les Sons donnés par la Série des Dissonances, on aura premièrement la Note *sol* Dièse N. (*Pl.* I. *Fig.* 11.) qui donne le Genre Chromatique & le passage régulier du Ton majeur d'*ut* à son mineur correspondant *la*. (Voyez *Pl.* K. *Fig.* 10.)

Puis on a la Note R ou *si* Bémol, laquelle, avec celle dont je viens de parler, donne le Genre Enharmonique. (*Fig.* 11.)

Quoique, eu égard au Diatonique, tout le *Système* harmonique soit, comme on a vu, renfermé dans la raison sextuple; cependant les divisions ne sont pas tellement bornées à cette étendue qu'entre la Dix-neuvième ou triple Quinte $\frac{1}{6}$, & la Vingt-deuxième ou quadruple Octave $\frac{1}{8}$, on ne puisse encore insérer une moyenne harmonique $\frac{1}{7}$ prise dans l'ordre des aliquotes, donnée d'ailleurs par la Nature dans les Cors de chasse & Trompettes marines, & d'une intonation très-facile sur le Violon.

Ce terme $\frac{1}{7}$, qui divise harmoniquement l'Intervalle de la Quarte *sol ut* ou $\frac{3}{4}$, ne forme pas avec le *sol* une Tierce mineure juste, dont le rapport seroit $\frac{5}{6}$, mais un Intervalle un peu moindre, dont le rapport est $\frac{6}{7}$; de sorte qu'on ne sauroit exactement l'exprimer en Note: car le *la* Dièse est déjà trop fort: nous le représenterons par la Note *si* précédée du signe ♭, un peu différent du Bémol ordinaire.

L'Echelle augmentée, ou, comme disoient les Grecs, le Genre épaissi de ces trois nouveaux Sons placés dans leur rang, sera donc comme l'exemple 12, Planche K. Le tout pour le même Ton, ou du moins pour les Tons naturellement analogues.

De ces trois Sons ajoutés, dont, comme le fait voir M. Tartini, le premier constitue le Genre Chromatique, & le troisième l'Enharmonique, le *sol* Dièse & le *si* Bémol sont dans l'ordre des Dissonances: mais le *si* ♭ ne laisse pas d'être Consonnant, quoiqu'il n'appartienne pas au Genre Diatonique, étant hors de la progression sextuple qui renferme & détermine ce Genre: car puisqu'il est immédiatement donné par la Série harmonique des aliquotes, puisqu'il est moyen harmonique entre

la Quinte & l'Octave du Son fondamental, il s'ensuit qu'il est Consonnant comme eux, & n'a besoin d'être ni préparé ni sauvé ; c'est aussi ce que l'oreille confirme parfaitement dans l'emploi régulier de cette espèce de Septième.

A l'aide de ce nouveau Son, la Basse de l'Echelle diatonique retourne exactement sur elle-même, en descendant, selon la nature du cercle qui la représente ; & la Quatorzième ou Septième redoublée se trouve alors sauvée régulièrement par cette Note sur la Basse-tonique ou fondamentale, comme toutes les autres Dissonnances.

Voulez-vous, des principes ci-devant posés, déduire les règles de la Modulation, prenez les trois Tons majeurs relatifs, *ut*, *sol*, *fa*, & leurs trois Tons mineurs analogues, *la*, *mi*, *re* ; vous aurez six Toniques, & ce sont les seules sur lesquelles on puisse moduler en sortant du Ton principal ; Modulations qu'on entrelace à son choix, selon le caractère du Chant & l'expression des paroles : non, cependant, qu'entre ces Modulations il n'y en ait de préférables à d'autres ; même ces préférences, trouvées d'abord par le sentiment, ont aussi leurs raisons dans les principes, & leurs exceptions, soit dans les impressions diverses que veut faire le Compositeur, soit dans la liaison plus ou moins grande qu'il veut donner à ses phrases. Par exemple, la plus naturelle & la plus agréable de toutes les Modulations en Mode majeur, est celle qui passe de la Tonique *ut* au Ton de sa Dominante *sol* ; parce que le Mode majeur étant fondé sur des divisions harmoniques, & la Dominante divisant l'Octave harmoniquement, le passage du premier terme au moyen est le plus naturel. Au contraire, dans le Mode mineur *la*, fondé sur la proportion arithmétique, le passage au Ton de la quatrième Note *re*, qui divise l'Octave arithmétiquement, est beaucoup plus naturel que le passage au Ton *mi* de la Dominante, qui divise harmoniquement la même Octave ; & si l'on y regarde attentivement, on trouvera que les Modulations plus ou moins agréables dépendent toutes des plus grands ou moindres rapports établis dans ce *Systême*.

Examinons maintenant les Accords ou Intervalles particuliers au Mode mineur, qui se déduisent des Sons ajoutés à l'Echelle. (*Pl.* I. *Fig.* 12.)

L'analogie entre les deux Modes donne les trois Accords marqués

Fig. 14. de la Planche K. dont tous les Sons ont été trouvés Conſonnans dans l'établiſſement du Mode majeur. Il n'y a que le Son ajouté g ✕. dont la Conſonnance puiſſe être diſputée.

Il faut remarquer d'abord que cet Accord ne ſe réſout point en l'Accord diſſonnant de Septième diminuée qui auroit *ſol* Dièſe pour Baſſe, parce qu'outre la Septième diminuée *ſol* Dièſe & *fa* naturel, il s'y trouve encore une Tierce diminuée *ſol* Dièſe & *ſi* Bémol, qui rompt toute proportion ; ce que l'expérience confirme par l'inſurmontable rudeſſe de cet Accord. Au contraire, outre que cet arrangement de Sixte ſuperflue plaît à l'oreille & ſe réſout très harmonieuſement, M. Tartini prétend que l'Intervalle eſt réellement bon, régulier & même conſonnant, 1°. parce que cette Sixte eſt à très-peu près Quatrième harmonique aux trois Notes B *b*, *d*, *f*, repréſentées par les fractions $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$, dont $\frac{1}{7}$ eſt la Quatrième proportionnelle harmonique exacte. 2°. parce que cette même Sixte eſt à très-peu près moyenne harmonique de la Quarte *fa*, *ſi* Bémol, formée par la Quinte du Son fondamental & par ſon Octave. Que ſi l'on emploie en cette occaſion la Note marquée *ſol* Dièſe plutôt que la Note marquée *la* Bémol, qui ſemble être le vrai moyen harmonique ; c'eſt non-ſeulement que cette diviſion nous rejetteroit fort loin du Mode, mais encore que cette même Note *la* Bémol n'eſt moyenne harmonique qu'en apparence ; attendu que la Quarte *fa*, *ſi* Bémol, eſt altérée & trop foible d'un Comma ; de ſorte que *ſol* Dièſe, qui a un moindre rapport à *fa*, approche plus du vrai moyen harmonique que *la* Bémol, qui a un plus grand rapport au même *fa*.

Au reſte, on doit obſerver que tous les Sons de cet Accord qui ſe réuniſſent ainſi en une Harmonie réguliere & ſimultanée, ſont exactement les quatre mêmes Sons fournis ci-devant dans la Série diſſonnante Q par les complémens des diviſions de la Sextuple harmonique : ce qui ferme, en quelque maniere, le cercle harmonieux, & confirme la liaiſon de toutes les parties du *Syſtème*.

A l'aide de cette Sixte & de tous les autres Sons que la proportion harmonique & l'analogie fourniſſent dans le Mode mineur, on a un moyen facile de prolonger & varier aſſez longtems l'Harmonie ſans ſortir du Mode, ni même employer aucune véritable Diſſonnance ;

comme on peut le voir dans l'exemple de Contrepoint donné par M. Tartini & dans lequel il prétend n'avoir employé aucune Diſſonnance, ſi ce n'eſt la Quarte-&-Quinte finale.

Cette même Sixte ſuperflue a encore des uſages plus importans & plus fins dans les Modulations détournées par des paſſages enharmoniques, en ce qu'elle peut ſe prendre indifféremment dans la pratique pour la Septième bémoliſée par le ſigne ♭, de laquelle cette Sixte dièſée diffère très-peu dans le calcul & point du tout ſur le Clavier. Alors cette Septième ou cette Sixte, toujours conſonnante, mais marquée tantôt par Dièſe & tantôt par Bémol, ſelon le Ton d'où l'on ſort, & celui où l'on entre, produit dans l'Harmonie d'apparentes & ſubites métamorphoſes, dont, quoique régulieres dans ce *Syſtème*, le Compoſiteur auroit bien de la peine à rendre raiſon dans tout autre; comme on peut le voir dans les exemples I, II, III, de la Planche M, ſurtout dans celui marqué +, où le *fa* pris pour naturel, & formant une Septième apparente qu'on ne ſauve point, n'eſt au fond qu'une Sixte ſuperflue, formée par un *mi* Dièſe ſur le *ſol* de la Baſſe; ce qui rentre dans la rigueur des règles. Mais il eſt ſuperflu de s'étendre ſur ces fineſſes de l'Art, qui n'échappent pas aux grands Harmoniſtes, & dont les autres ne feroient qu'abuſer en les employant mal-à-propos. Il ſuffit d'avoir montré que tout ſe tient par quelque côté, & que le vrai *Syſtème* de la Nature mène aux plus cachés détours de l'Art.



T.

T. Cette lettre s'écrit quelquefois dans les Partitions pour désigner la Partie de la Taille, lorsque cette Taille prend la place de la Basse & qu'elle est écrite sur la même Portée, la Basse gardant le Tacet.

Quelquefois dans les Parties de Symphonie le T signifie *Tous* ou *Tutti*, & est opposé à la lettre S, ou au mot *Seul* ou *Solo*, qui alors doit nécessairement avoir été écrit auparavant dans la même Partie.

T A. L'une des quatre syllabes avec lesquelles les Grecs solfioient la Musique. (Voyez SOLFIER.)

TABLATURE. Ce mot signifioit autrefois la totalité des signes de la Musique; de sorte que, qui connoissoit bien la Note & pouvoit chanter à livre ouvert, étoit dit savoir la *Tablature*.

Aujourd'hui le mot *Tablature* se restreint à une certaine maniere de noter par lettres, qu'on emploie pour les Instrumens à Cordes, qui se touchent avec les doigts, tels que le Luth, la Guitarre, le Cistre, & autrefois le Théorbe & la Viole.

Pour noter en *Tablature*, on tire autant de lignes paralleles que l'Instrument a de Cordes. On écrit ensuite sur ces lignes des lettres de l'alphabet, qui indiquent les diverses positions des doigts sur la Corde de semi-Ton en semi-Ton. La lettre *a* indique la Corde à vide, *b* indique la premiere Position, *c* la seconde, *d* la troisieme, &c.

A l'égard des valeurs des Notes, on les marque par des Notes ordinaires de valeurs semblables, toutes placées sur une même ligne, parce que ces Notes ne servent qu'à marquer la valeur & non le Degré. Quand les valeurs sont toujours semblables; c'est-à-dire, que la maniere de scander les Notes est la même dans toutes les Mesures, on se contente de la marquer dans la première, & l'on suit.

Voilà tout le mystere de la *Tablature*, lequel achevera de s'éclaircir par l'inspection de la Figure 4. Planche M. où j'ai noté le premier couplet des *folies d'Espagne* en *Tablature* pour la Guitarre.

Comme les Instrumens pour lesquels on employoit la *Tablature* sont la plûpart hors d'usage, & que, pour ceux dont on joue encore, on a trouvé la Note ordinaire plus commode, la *Tablature* est presque entierement abandonnée, ou ne sert qu'aux premières leçons des écoliers.

TABLEAU. Ce mot s'emploie souvent en Musique pour désigner la réunion de plusieurs objets formant un tout peint par la Musique imitative. *Le* Tableau *de cet Air est bien dessiné ; ce Chœur fait* Tableau ; *cet Opéra est plein de* Tableaux *admirables.*

TACET. Mot latin qu'on emploie dans la Musique pour indiquer le silence d'une Partie. Quand, dans le cours d'un morceau de Musique, on veut marquer un silence d'un certain tems, on l'écrit avec des *Bâtons* ou des *Pauses* : (Voyez ces mots.) Mais quand quelque Partie doit garder le silence durant un morceau entier, on exprime cela par le mot *Tacet* écrit dans cette Partie au-dessous du nom de l'Air ou des premières Notes du Chant.

TAILLE, anciennement TENOR. La seconde des quatre Parties de la Musique, en comptant du grave à l'aigu. C'est la Partie qui convient le mieux à la voix d'homme la plus commune ; ce qui fait qu'on l'appelle aussi *Voix humaine* par excellence.

La *Taille* se divise quelquefois en deux autres Parties, l'une plus élevée, qu'on appelle *Première* ou *haute-Taille*, l'autre plus basse, qu'on appelle *Seconde* ou *basse-Taille*, Cette dernière est en quelque manière une Partie mitoyenne ou commune entre la *Taille* & la Basse & s'appelle aussi, à cause de cela, *Concordant*. (Voyez PARTIES.)

On n'emploie presqu'aucun rolle de *Taille* dans les Opéra François : au contraire les Italiens préferent dans les leurs le *Tenor* à la Basse, comme une Voix plus fléxible, aussi sonore, & beaucoup moins dure.

TAMBOURIN. Sorte de Danse fort à la Mode aujourd'hui sur les Théâtres François. L'Air en est très-gai & se bat à deux Tems vifs. Il doit être sautillant & bien cadencé, à l'imitation du Flutet des Provençaux ; & la Basse doit refrapper la même Note, à l'imitation du *Tambourin* ou *Galoubé*, dont celui qui joue du Flutet s'accompagne ordinairement.

TASTO SOLO. Ces deux mots Italiens écrits dans une Basse-continue, & d'ordinaire sous quelque Point-d'Orgue, marquent que

l'Accompagnateur ne doit faire aucun Accord de la main droite ; mais ſeulement frapper de la gauche la Note marquée, & tout au plus ſon Octave, ſans y rien ajouter, attendu qu'il lui ſeroit preſque impoſſible de deviner & ſuivre la tournure d'Harmonie ou les Notes de goût que le Compoſiteur fait paſſer ſur la Baſſe pendant ce tems-là.

TÉ. L'une des quatre ſyllabes par leſquelles les Grecs ſolfioient la Muſique. (Voyez SOLFIER.)

TEMPÉRAMENT. Opération par laquelle, au moyen d'une légère altération dans les Intervalles, faiſant évanouir la différence de deux Sons voiſins, on les confond en un, qui, ſans choquer l'oreille, forme les Intervalles reſpectifs de l'un & de l'autre. Par cette opération l'on ſimplifie l'Echelle en diminuant le nombre des Sons néceſſaires. Sans le *Tempérament*, au lieu de douze Sons ſeulement que contient l'Octave, il en faudroit plus de ſoixante pour moduler dans tous les Tons.

Sur l'Orgue, ſur le Clavecin, ſur tout autre Inſtrument à Clavier, il n'y a, & il ne peut guère y avoir d'Intervalle parfaitement d'Accord que la ſeule Octave. La raiſon en eſt que trois Tierces majeures ou quatre Tierces mineures devant faire une Octave juſte, celles-ci la paſſent & les autres n'y arrivent pas. Car $\frac{5}{4} \times \frac{5}{4} \times \frac{5}{4} = \frac{125}{64} < \frac{128}{64} = \frac{2}{1}$; & $\frac{6}{5} \times \frac{6}{5} \times \frac{6}{5} \times \frac{6}{5} = \frac{1296}{625} > \frac{1250}{625} = \frac{2}{1}$. Ainſi l'on eſt contraint de renforcer les Tierces majeures & d'affoiblir les mineures pour que les Octaves & tous les autres Intervalles ſe correſpondent exactement, & que les mêmes touches puiſſent être employées ſous leurs divers rapports. Dans un moment je dirai comment cela ſe fait.

Cette néceſſité ne ſe fit pas ſentir tout-d'un-coup, on ne la reconnut qu'en perfectionnant le ſyſtême muſical. Pythagore, qui trouva le premier les rapports des Intervalles harmoniques, prétendoit que ces rapports fuſſent obſervés dans toute la rigueur mathématique, ſans rien accorder à la tolérance de l'oreille. Cette ſévérité pouvoit être bonne pour ſon tems où toute l'étendue du ſyſtême ſe bornoit encore à un ſi petit nombre de Cordes. Mais comme la plupart des Inſtrumens des Anciens étoient compoſés de Cordes qui ſe touchoient à vide, &

qu'il leur falloit, par conséquent, une Corde pour chaque Son, à mesure que le systême s'étendit, ils s'apperçurent que la règle de Pythagore, en trop multipliant les Cordes, empêchoit d'en tirer les usages convenables.

Aristoxène, disciple d'Aristote, voyant combien l'exactitude des calculs nuisoit aux progrès de la Musique & à la facilité de l'exécution, prit tout-d'un-coup l'autre extrémité; abandonnant presque entièrement le calcul, il s'en remit au seul jugement de l'oreille, & rejetta comme inutile tout ce que Pythagore avoit établi.

Cela forma dans la Musique deux sectes qui ont longtems divisé les Grecs, l'un des Aristoxéniens, qui étoient les Musiciens de pratique; l'autre des Pythagoriciens, qui étoient les Philosophes. (Voyez ARISTOXÉNIENS & PYTHAGORICIENS.)

Dans la suite, Ptolomée & Didyme, trouvant, avec raison, que Pythagore & Aristoxène avoient donné dans deux excès également vicieux, & consultant à la fois les sens & la raison, travaillèrent chacun de leur côté à la réforme de l'ancien systême diatonique. Mais comme ils ne s'éloignèrent pas des principes établis pous la division du Tétracorde, & que reconnoissant enfin la différence du *Ton* majeur au *Ton* mineur, ils n'osèrent toucher à celui-ci pour le partager comme l'autre par une Corde chromatique en deux Parties réputées égales; le systême demeura encore longtems dans un état d'imperfection qui ne permettoit pas d'appercevoir le vrai principe du *Temperament*.

Enfin vint Guy d'Arezzo qui refondit en quelque manière la Musique & inventa, dit-on, le Clavecin. Or, il est certain que cet Instrument n'a pu exister, non plus que l'Orgue, que l'on n'ait en même tems trouvé le *Tempérament*, sans lequel il est impossible de les accórder, & il est impossible au moins que la première invention ait de beaucoup précédé la seconde; c'est à-peu-près tout ce que nous en savons.

Mais quoique la nécessité du *Tempérament* soit connue depuis longtems, il n'en est pas de même de la meilleure règle à suivre pour le déterminer. Le siècle dernier, qui fut le siècle des découvertes en tout genre, est le premier qui nous ait donné des lumières bien nettes sur ce chapitre. Le P. Mersenne & M. Loulié ont fait des calculs;

M. Sauveur a trouvé des divisions qui fournissent tous les *Tempéramens* possibles ; enfin, M. Rameau, après tous les autres, a cru développer le premier la véritable théorie du *Tempérament*, & a même prétendu, sur cette théorie, établir comme neuve une pratique très-ancienne dont je parlerai dans un moment.

J'ai dit qu'il s'agissoit, pour tempérer les Sons du Clavier, de renforcer les Tierces majeures, d'affoiblir les mineures, & de distribuer ces altérations de manière à les rendre le moins sensibles qu'il étoit possible. Il faut pour cela répartir sur l'Accord de l'Instrument, & cet Accord se fait ordinairement par Quintes ; c'est donc par son effet sur les Quintes que nous avons à considérer le *Tempérament*.

Si l'on accorde bien juste quatre Quintes de suite, comme *ut sol re la mi*, on trouvera que cette quatrième Quinte *mi* sera, avec l'*ut* d'où l'on est parti, une Tierce majeure discordante, & de beaucoup trop forte ; & en effet ce *mi*, produit comme Quinte de *la*, n'est pas le même Son qui doit faire la Tierce majeure d'*ut*. En voici la preuve.

Le rapport de la Quinte est $\frac{2}{3}$ ou $\frac{1}{3}$, à cause des Octaves 1 & 2 prises l'une pour l'autre indifféremment. Ainsi la succession des Quintes formant une progression triple, donnera *ut* 1, *sol* 3, *re* 9, *la* 27, & *mi* 81.

Considérons à présent ce *mi* comme Tierce majeure d'*ut* ; son rapport est $\frac{4}{5}$ ou $\frac{1}{5}$, 4 n'étant que la double Octave d'1. Si d'Octave en Octave nous rapprochons ce *mi* du précédent, nous trouverons *mi* 5, *mi* 10, *mi* 20, *mi* 40, & *mi* 80. Ainsi la Quinte de *la* étant *mi* 81, & la Tierce majeure d'*ut* étant *mi* 80 ; ces deux *mi* ne sont pas le même, & leur rapport est $\frac{80}{81}$, qui fait précisément le Comma majeur.

Que si nous poursuivons la progression des Quintes jusqu'à la douzième puissance qui arrive au *si* Dièse, nous trouverons que ce *si* excède l'*ut* dont il devroit faire l'unisson, & qu'il est avec lui dans le rapport de 531441 à 524288, rapport qui donne le Comma de Pythagore. De sorte que par le calcul précédent le *si* Dièse devroit excéder l'*ut* de trois Comma majeurs ; & par celui-ci il l'excède seulement du Comma de Pythagore.

Mais il faut que le même Son *mi*, qui fait la Quinte de *la*, serve encore à faire la Tierce majeure d'*ut*; il faut que le même *si* Dièse, qui forme la douzième Quinte de ce même *ut*, en fasse aussi l'Octave, & il faut enfin que ces différens Accords concourent à constituer le systême général sans multiplier les Cordes. Voilà ce qui s'exécute au moyen du *Tempérament*.

Pour cela 1°. on commence par l'*ut* du milieu du Clavier, & l'on affoiblit les quatre premières Quintes en montant, jusqu'à ce que la quatrième *mi* fasse la Tierce majeure bien juste avec le premier Son *ut*; ce qu'on appelle la première preuve. 2°. En continuant d'accorder par Quintes, dès qu'on est arrivé sur les Dièses, on renforce un peu les Quintes, quoique les Tierces en souffrent, & quand on est arrivé au *sol* Dièse, on s'arrête. Ce *sol* Dièse doit faire, avec le *mi*, une Tierce majeure juste ou du moins souffrable; c'est la seconde preuve. 3°. On reprend l'*ut* & l'on accorde les Quintes au grave; savoir, *fa*, *si* Bémol, &c. foibles d'abord; puis les renforçant par Degrés, c'est-à-dire, affoiblissant les Sons jusqu'à ce qu'on soit parvenu au *re* Bémol; lequel, pris comme *ut* Dièse, doit se trouver d'accord & faire Quinte avec le *sol* Dièse, auquel on s'étoit ci-devant arrêté; c'est la troisième preuve. Les dernières Quintes se trouveront un peu fortes, de même que les Tierces majeures; c'est ce qui rend les Tons majeurs de *si* Bémol & de *mi* Bémol sombres & même un peu durs. Mais cette dureté sera supportable si la Partition est bien faite, & d'ailleurs ces Tierces, par leur situation, sont moins employées que les premières, & ne doivent l'être que par choix.

Les Organistes & les Facteurs regardent ce *Tempérament* comme le plus parfait que l'on puisse employer. En effet, les Tons naturels jouissent par cette méthode de toute la pureté de l'Harmonie, & les Tons transposés, qui forment des modulations moins fréquentes, offrent de grandes ressources au Musicien quand il a besoin d'expressions plus marquées : car il est bon d'observer, dit M. Rameau, que nous recevons des impressions différentes des Intervalles à proportion de leurs différentes altérations. Par exemple, la Tierce majeure, qui nous excite naturellement à la joie, nous imprime jusqu'à des idées de fureur quand elle

eſt trop forte ; & la Tierce mineure, qui nous porte à la tendreſſe & à la douceur, nous attriſte lorſqu'elle eſt trop foible.

Les habiles Muſiciens, continue le même Auteur, ſavent profiter à propos de ces différens effets des Intervalles, & font valoir, par l'expreſſion qu'ils en tirent, l'altération qu'on y pourroit condamner.

Mais, dans ſa *Génération harmonique*, le même M. Rameau tient un tout autre langage. Il ſe reproche ſa condeſcendance pour l'uſage actuel, & détruiſant tout ce qu'il avoit établi auparavant, il donne une formule d'onze moyennes proportionnelles entre les deux termes de l'Octave, ſur laquelle formule, il veut qu'on règle toute la ſucceſſion du ſyſtème chromatique ; de ſorte que ce ſyſtème réſultant de douze ſemi-Tons parfaitement égaux, c'eſt une néceſſité que tous les Intervalles ſemblables qui en ſeront formés ſoient auſſi parfaitement égaux entr'eux.

Pour la pratique prenez, dit-il, telle touche du Clavecin qu'il vous plaira ; accordez-en d'abord la Quinte juſte, puis diminuez-la ſi peu que rien : procédez ainſi d'une Quinte à l'autre, toujours en montant, c'eſt-à-dire, du grave à l'aigu, juſqu'à la dernière dont le Son aigu aura été le grave de la première ; vous pouvez être certain que le Clavecin ſera bien d'accord.

Cette méthode que nous propoſe aujourd'hui M. Rameau, avoit déjà été propoſée & abandonnée par le fameux Couperin. On la trouve auſſi tout au long dans le P. Merſenne, qui en fait Auteur un nommé Gallé, & qui a même pris la peine de calculer les onze moyennes proportionnelles dont M. Rameau nous donne la formule algébrique.

Malgré l'air ſcientifique de cette formule, il ne paroît pas que la pratique qui en réſulte ait été juſqu'ici goûtée des Muſiciens ni des Facteurs. Les premiers ne peuvent ſe réſoudre à ſe priver de l'énergique variété qu'ils trouvent dans les diverſes affections des Tons qu'occaſionne le *Tempérament* établi. M. Rameau leur dit en vain qu'ils ſe trompent, que la variété ſe trouve dans l'entrelacement des Modes ou dans les divers Degrés des Toniques, & nullement dans l'altération des Intervalles ; le Muſicien répond que l'un n'exclud pas l'autre, qu'il ne ſe tient pas convaincu par une aſſertion, & que les diverſes affections des Tons ne ſont nullement proportionnelles aux

différens Degrés de leurs finales. Car, disent-ils, quoiqu'il n'y ait qu'un semi-Ton de distance entre la finale de *re* & celle de *mi* Bémol, comme entre la finale de *la* & celle de *si* Bémol; cependant la même Musique nous affectera très-différemment en A *la mi re* qu'en B *fa*, & en D *sol re* qu'en E *la fa*; & l'oreille attentive du Musicien ne s'y trompera jamais, quand même le Ton général seroit haussé ou baissé d'un semi-Ton & plus; preuve évidente que la variété vient d'ailleurs que de la simple différente élevation de la Tonique.

A l'égard des Facteurs, ils trouvent qu'un Clavecin accordé de cette manière n'est point aussi bien d'accord que l'assure M. Rameau. Les Tierces majeures leur paroissent dures & choquantes, & quand on leur dit qu'ils n'ont qu'à se faire à l'altération des Tierces comme ils s'étoient faits ci-devant à celle des Quintes, ils répliquent qu'ils ne conçoivent pas comment l'Orgue pourra se faire à supprimer les battemens qu'on y entend par cette manière de l'accorder, ou comment l'oreille cessera d'en être offensée. Puisque par la nature des Consonnances la Quinte peut être plus altérée que la Tierce sans choquer l'oreille & sans faire des battemens, n'est-il pas convenable de jetter l'altération du côté où elle est le moins choquante, & de laisser plus justes, par préférence, les Intervalles qu'on ne peut altérer sans les rendre discordans?

Le P. Mersenne assuroit qu'on disoit de son tems que les premiers qui pratiquèrent sur le Clavier les semi-Tons, qu'il appelle *feintes*, accordèrent d'abord toutes les Quintes à-peu-près selon l'Accord égal proposé par M. Rameau; mais que leur oreille ne pouvant souffrir la discordance des Tierces majeures nécessairement trop fortes, ils tempérèrent l'Accord en affoiblissant les premières Quintes pour baisser les Tierces majeures. Il paroît donc que s'accoutumer à cette manière d'Accord n'est pas, pour une oreille exercée & sensible, une habitude aisée à prendre.

Au reste, je ne puis m'empêcher de rappeller ici ce que j'ai dit au mot CONSONNANCE, sur la raison du plaisir que les Consonnances font à l'oreille, tirée de la simplicité des rapports. Le rapport d'une Quinte tempérée selon la méthode de M. Rameau est celui-ci $\frac{\sqrt[4]{80}^{3} \times \sqrt[4]{81}}{120}$.

Ce

Ce rapport cependant plaît à l'oreille ; je demande ſi c'eſt par ſa ſimplicité?

TEMS. Meſure du Son, quant à la durée.

Une ſucceſſion de Sons, quelque bien dirigée qu'elle puiſſe être dans ſa marche, dans ſes Degrés du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave, ne produit, pour ainſi dire, que des effets indéterminés. Ce ſont les durées relatives & proportionnelles de ces mêmes Sons qui fixent le vrai caractère d'une Muſique, & lui donnent ſa plus grande énergie. Le *Tems* eſt l'ame du Chant; les Airs dont la meſure eſt lente, nous attriſtent naturellement; mais un Air gai, vif & bien cadencé nous excite à la joie & à peine les pieds peuvent-ils ſe retenir de danſer. Otez la Meſure, détruiſez la proportion des *Tems*, les mêmes Airs que cette proportion vous rendoit agréables, reſtés ſans charme & ſans force, deviendront incapables de plaire & d'intéreſſer. Le *Tems*, au contraire, a ſa force en lui-même; elle dépend de lui ſeul, & peut ſubſiſter ſans la diverſité des Sons. Le Tambour nous en offre un exemple, groſſier toutefois & très imparfait, parce que le Son ne s'y peut ſoutenir.

On conſidère le *Tems* en Muſique, ou par rapport au mouvement général d'un Air, &, dans ce ſens, on dit qu'il eſt lent ou vîte ; (voyez Mesure, Mouvement.) ou, ſelon les parties aliquotes de chaque Meſure, parties qui ſe marquent par des mouvemens de la main ou du pied & qu'on appelle particulièrement des *Tems* ; ou enfin ſelon la valeur propre de chaque Note. (Voyez Valeur des Notes.)

J'ai ſuffiſamment parlé, au mot *Rhythme*, des *Tems* de la Muſique Grecque ; il me reſte à parler ici des *Tems* de la Muſique moderne.

Nos anciens Muſiciens ne reconnoiſſoient que deux eſpèces de Meſures ou de *Tems* ; l'une à trois *Tems*, qu'ils appelloient Meſure parfaite ; l'autre à deux, qu'ils traitoient de Meſure imparfaite, & ils appelloient *Tems*, *Modes* ou *Prolations*, les ſignes qu'ils ajoûtoient à la Clef pour déterminer l'une ou l'autre de ces Meſures. Ces ſignes ne ſervoient pas à cet unique uſage comme ils ſont aujourd'hui ; mais ils fixoient auſſi la valeur relative des Notes, comme on a déja pu voir aux mots *Mode* & *Prolation*, par rapport à la Maxime, à la Longue & à la ſemi-Brève.

A l'égard de la Brève, la manière de la divifer étoit ce qu'ils appelloient plus précifément *Tems*, & ce *Tems* étoit parfait ou imparfait.

Quand le *Tems* étoit parfait, la Brève ou Quarrée valoit trois Rondes ou femi-Brèves; & ils indiquoient cela par un cercle entier, barré ou non barré, & quelquefois encore par ce chiffre compofé $\frac{3}{1}$.

Quand le *Tems* étoit imparfait, la Brève ne valoit que deux Rondes; & cela fe marquoit par un demi-cercle ou C. Quelquefois ils tournoient le C à rebours; & cela marquoit une diminution de moitié fur la valeur de chaque Note. Nous indiquons aujourd'hui la même chofe en barrant le C, C. Quelques-uns ont auffi appellé *Tems mineur* cette Mefure du C barré où les Notes ne durent que la moitié de leur valeur ordinaire, & *Tems majeur* celle du C plein ou de la Mefure ordinaire à quatre *Tems*,

Nous avons bien retenu la Mefure triple des anciens de même que la double; mais par la plus étrange bizarrerie de leurs deux manières de divifer les Notes, nous n'avons retenu que la fous-double, quoique nous n'ayons pas moins befoin de l'autre; de forte que, pour divifer une Mefure ou un *Tems* en trois parties égales, les fignes nous manquent, & à peine fait-on comment s'y prendre. Il faut recourir au chiffre 3 & à d'autres expédiens qui montrent l'infuffifance des fignes. (Voyez Triple.)

Nous avons ajoûté aux anciennes Mûfiques une combinaifon de *Tems*, qui eft la Mefure à quatre; mais comme elle fe peut toujours réfoudre en deux Mefures à deux, on peut dire que nous n'avons abfolument que deux *Tems* & trois *Tems* pour parties aliquotes de toutes nos différentes Mefures.

Il y a autant de différentes valeurs de *Tems* qu'il y a de fortes de Mefures & de modifications de Mouvement. Mais quand une fois la Mefure & le Mouvement font déterminés, toutes les Mefures doivent être parfaitement égales, & tous les *Tems* de chaque Mefure parfaitement égaux entr'eux. Or, pour rendre fenfible cette égalité, on frappe chaque Mefure & l'on marque chaque *Tems* par un mouvement de la main ou du pied, & fur ces mouvemens on règle exactement les différentes valeurs des Notes, felon le caractère de la Mefure. C'eft une chofe étonnante

de voir avec quelle préciſion l'on vient à bout, à l'aide d'un peu d'habitude, de marquer & de ſuivre tous les *Tems* avec une ſi parfaite égalité, qu'il n'y a point de pendule qui ſurpaſſe en juſteſſe la main ou le pied d'un bon Muſicien, & qu'enfin le ſentiment ſeul de cette égalité ſuffit pour le guider & ſupplée à tout mouvement ſenſible; en ſorte que dans un Concert chacun ſuit la même Meſure avec la derniere préciſion, ſans qu'un autre la marque & ſans la marquer ſoi-même.

Des divers *Tems* d'une Meſure, il y en a de plus ſenſibles, de plus marqués que d'autres, quoique de valeurs égales. Le *Tems* qui marque davantage s'appelle *Tems fort*; celui qui marque moins s'appelle *Tems foible*: c'eſt ce que M. Rameau, dans ſon *Traité d'Harmonie*, appelle *Tems bon* & *Tems mauvais*. Les *Tems* forts ſont, le premier dans la Meſure à deux *Tems*; le premier & le troiſieme, dans les Meſures à trois & quatre. A l'égard du ſecond *Tems*, il eſt toujours foible dans toutes les Meſures, & il en eſt de même du quatrieme dans la Meſure à quatre *Tems*.

Si l'on ſubdiviſe chaque *Tems* en deux autres parties égales, qu'on peut encore appeller *Tems* ou *demi-Tems*, on aura derechef *Tems fort* pour la premiere moitié, *Tems foible* pour la ſeconde, & il n'y a point de partie d'un *Tems* qu'on ne puiſſe ſubdiviſer de la même maniere. Toute Note qui commence ſur le *Tems foible* & finit ſur le *Tems fort* eſt une Note à *contre-Tems*; & parce qu'elle heurte & choque en quelque façon la Meſure, on l'appelle *Syncope*. (Voyez SYNCOPE.)

Ces obſervations ſont néceſſaires pour apprendre à bien traiter les Diſſonnances. Car toute Diſſonnance bien préparée doit l'être ſur le *Tems* foible, & frappée ſur le *Tems* fort; excepté cependant dans des ſuites de Cadences évitées où cette régle, quoiqu'applicable à la premiere Diſſonnance, ne l'eſt pas également aux autres. (Voyez DISSONNANCE, PRÉPARER.)

TENDREMENT. Cet adverbe écrit à la tete d'un Air indique un Mouvement lent & doux, des Sons filés gracieuſement & animés d'une expreſſion tendre & touchante. Les Italiens ſe ſervent du mot

Amoroso pour exprimer à-peu-près la même chose : mais le caractère de l'*Amoroso* a plus d'accent, & respire je ne sais quoi de moins fade & de plus passionné.

TENEDIUS. Sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne Musique des Grecs.

TENEUR. *s. f.* Terme de Plain-Chant qui marque dans la Psalmodie la partie qui règne depuis la fin de l'Intonation jusqu'à la Médiation, & depuis la Médiation jusqu'à la Terminaison. Cette *Teneur*, qu'on peut appeller la Dominante de la Psalmodie, est presque toujours sur le même Ton.

TENOR. (Voyez TAILLE.) Dans les commencemens du Contrepoint, on donnoit le nom de *Tenor* à la Partie la plus basse.

TENUE. *s. f.* Son soutenu par une Partie durant deux ou plusieurs Mesures, tandis que d'autres Parties travaillent. Voyez (MESURE, TRAVAILLER.) Il arrive quelquefois, mais rarement, que toutes les Parties font des *Tenues* à la fois; & alors il ne faut pas que la *Tenue* soit si longue que le sentiment de la Mesure s'y laisse oublier.

TETE. La *Tête* ou le corps d'une Note est cette partie qui en détermine la position, & à laquelle tient la Queue quand elle en a une. (Voyez QUEUE.)

Avant l'invention de l'imprimerie les Notes n'avoient que des *Têtes* noires : car la plupart des Notes étant quarrées, il eût été trop long de les faire blanches en écrivant. Dans l'impression l'on forma des *Têtes* de Notes blanches, c'est-à-dire, vides dans le milieu. Aujourd'hui les unes & les autres sont en usage, & tout le reste égal; une *Tête* blanche marque toujours une valeur double de celle d'une *Tête* noire. (Voyez NOTES, VALEUR DES NOTES.)

TÉTRACORDE. *s. m.* C'étoit, dans la Musique ancienne, un ordre ou système particulier de Sons dont les Cordes extrêmes sonnoient la Quarte. Ce système s'appelloit *Tétracorde*, parce que les Sons qui le composoient, étoient ordinairement au nombre de quatre; ce qui pourtant n'étoit pas toujours vrai.

Nicomaque, au rapport de Boèce, dit que la Musique dans sa

première simplicité n'avoit que quatre Sons ou Cordes dont les deux extrêmes sonnoient le Diapason entr'elles, tandis que les deux moyens es distantes d'un *Ton* l'une de l'autre, sonnoient chacune la Quarte avec l'extrême dont elle étoit la plus proche, & la Quinte avec celle dont elle étoit la plus éloignée. Il appelle cela le *Tétracorde* de Mercure, du nom de celui qu'on en disoit l'inventeur.

Boëce dit encore qu'après l'addition de trois Cordes faites par différens Auteurs, Lychaon Samien en ajoûta une huitième qu'il plaça entre la Trite & la Paramèse, qui étoient auparavant la même Corde; ce qui rendit l'Octacorde complet & composé de deux *Tetracordes* disjoints, de conjoints qu'ils étoient auparavant dans l'Eptacorde.

J'ai consulté l'ouvrage de Nicomaque, & il me semble qu'il ne dit point cela. Il dit au contraire que Pythagore ayant remarqué que bien que le Son moyen des deux *Tetracordes* conjoints sonnât la Consonnance de la Quarte avec chacun des extrêmes, ces extrêmes comparés entr'eux étoient toutefois dissonnans: il inséra entre les deux *Tetracordes* une huitième Corde, qui, les divisant par un *Ton* d'Intervalle, substitua le Diapason ou l'Octave à la Septième entre leurs extrêmes, & produisit encore une nouvelle Consonnance entre chacune des deux Cordes moyennes & l'extrême qui lui étoit opposée.

Sur la manière dont se fit cette addition, Nicomaque & Boëce sont tous deux également embrouillés, & non contens de se contredire entr'eux, chacun d'eux se contredit encore lui-même. (Voyez SYSTEME, TRITE, PARAMESE.)

Si l'on avoit égard à ce que disent Boëce & d'autres plus anciens écrivains, on ne pourroit donner de bornes fixes à l'étendue du *Tetracorde*: mais soit que l'on compte ou que l'on pese les voix, on trouvera que la définition la plus exacte est celle du vieux Bacchius, & c'est aussi celle que j'ai préférée.

En effet, cet Intervalle de Quarte est essenciel au *Tétracorde*; c'est pourquoi les Sons extrêmes qui forment cet Intervalle sont appellés *immuables* ou *fixes* par les Anciens, au lieu qu'ils appellent *mobiles* ou *changeans* les Sons moyens, parce qu'ils peuvent s'accorder de plusieurs manières.

Au contraire le nombre de quatre Cordes d'où le *Tétracorde* a pris son nom, lui est si peu essenciel, qu'on voit, dans l'ancienne Musique, des *Tétracordes* qui n'en avoient que trois. Tels furent, durant un tems, les *Tétracordes* enharmoniques. Tel étoit, selon Meibomius, le second *Tétracorde* du systême ancien, avant qu'on y eût inséré une nouvelle Corde.

Quant au premier *Tétracorde*, il étoit certainement complet avant Pythagore, ainsi qu'on le voit dans le Pythagoricien Nicomaque; ce qui n'empêche pas M. Rameau d'affirmer que, selon le rapport unanime, Pythagore trouva le *Ton*, le Diton, le semi-Ton, & que du tout il forma le *Tétracorde* diatonique; (notez que cela seroit un Pentacorde:) au lieu de dire que Pythagore trouva seulement les raisons de ces Intervalles, lesquels, selon un rapport plus unanime, étoient connus longtems avant lui.

Les *Tétracordes* ne restèrent pas longtems bornés au nombre de deux; il s'en forma bien-tôt un troisième, puis un quatrième; nombre auquel le systême des Grecs demeura fixé.

Tous ces *Tétracordes* étoient conjoints; c'est-à-dire, que la dernière Corde du premier servoit toujours de première Corde au second, & ainsi de suite, excepté un seul lieu à l'aigu ou au grave du troisième *Tétracorde*, où il y avoit *Disjonction*, laquelle (voyez ce mot.) mettoit un Ton d'Intervalle entre la plus haute Corde du *Tétracorde* inférieur & la plus basse du *Tétracorde* supérieur. (Voyez SYNAPHE, DIAZEUXIS.) Or, comme cette Disjonction du troisième *Tétracorde* se faisoit tantôt avec le second, tantôt avec le quatrième, cela fit approprier à ce troisieme *Tetracorde* un nom particulier pour chacun de ces deux cas. De sorte que, quoiqu'il n'y eût proprement que quatre *Tetracordes*, il y avoit pourtant cinq dénominations. (Voyez *Pl.* H. *Fig.* 2.)

Voici les noms de ces *Tétracordes*. Le plus grave des quatre, & qui se trouvoit placé un *Ton* au-dessus de la Corde Proslambanomène, s'appelloit le *Tetracorde-Hypaton*, ou des principales; le second en montant, lequel étoit toujours conjoint au premier, s'appelloit le *Tétracorde-Méson*, ou des moyennes; le troisième, quand il étoit conjoint au second & séparé du quatrième, s'appelloit le *Tétracorde-*

Synnéménon, ou des Conjointes; mais quand il étoit séparé du second & conjoint au quatrième, alors ce troisième *Tétracorde* prenoit le nom de *Diézeugménon*, ou des Divisées. Enfin, le quatrième s'appelloit le *Tétracorde-Hyperboléon*, ou des excellentes. L'Arétin ajouta à ce systême un cinquième *Tétracorde* que Meibomius prétend qu'il ne fit que rétablir. Quoi qu'il en soit, les systêmes particuliers des *Tétracordes* firent enfin place à celui de l'Octave qui les fournit tous.

Les deux Cordes extrêmes de chacun de ces *Tétracordes* étoient appellées *immuables*, parce que leur Accord ne changeoit jamais; mais ils contenoient aussi chacun deux Cordes moyennes, qui, bien qu'accordées semblablement dans tous les *Tétracordes*, étoient pourtant sujettes, comme je l'ai dit, à être haussées ou baissées selon le Genre & même selon l'espèce du Genre; ce qui se faisoit dans tous les *Tétracordes* également: c'est pour cela que ces Cordes étoient appellées *mobiles*.

Il y avoit six espèces principales d'Accord, selon les Aristoxéniens; savoir, deux pour le Genre Diatonique, trois pour le Chromatique, & une seulement pour l'Enharmonique. (Voyez ces mots.) Ptolomée réduit ces six espèces à cinq. (Voyez *Pl. M. Fig.* 5.)

Ces diverses espèces ramenées à la pratique la plus commune, n'en formoient que trois, une par Genre.

I. L'Accord diatonique ordinaire du *Tétracorde* formoit trois Intervalles, dont le premier étoit toujours d'un semi-Ton, & les deux autres d'un *Ton* chacun, de cette manière: *mi*, *fa*, *sol*, *la*.

Pour le Genre Chromatique, il falloit baisser d'un semi-Ton la troisième Corde, & l'on avoit deux semi-Tons consécutifs, puis une Tierce mineure: *mi*, *fa*, *fa* Dièse, *la*.

Enfin, pour le Genre Enharmonique, il falloit baisser les deux Cordes du milieu jusqu'à ce qu'on eût deux quarts de *Ton* consécutifs, puis une Tierce majeure: *Mi*, *mi* demi-Dièse, *fa*, *la*; ce qui donnoit entre le *mi* Dièse & le *fa* un véritable Intervalle enharmonique.

Les Cordes semblables, quoiqu'elles se solfiassent par les mêmes syllabes, ne portoient pas les mêmes noms dans tous les *Tétracordes*; mais elles avoient dans les *Tétracordes* graves des dénominations diffé-

rentes de celles qu'elles avoient dans les *Tétracordes* aigus. On trouvera toutes ces différentes dénominations dans la Figure 2 de la Planche H.

Les Cordes homologues, considérées comme telles, portoient des noms génériques qui exprimoient le rapport de leur position dans leurs *Tétracordes* respectifs : ainsi l'on donnoit le nom de *Barypycni* aux premiers Sons de l'Intervalle serré; c'est-à-dire, au Son le plus grave de chaque *Tétracorde*, de *Mésopycni* aux seconds ou moyens, d'*Oxypycni* aux troisièmes ou aigus, & d'*Apycni* à ceux qui ne touchoient d'aucun côté aux Intervalles serrés. (Voyez SYSTEME.)

Cette division du système des Grecs par *Tétracordes* semblables, comme nous divisons le nôtre par Octaves semblablement divisées, prouve, ce me semble, que ce système n'avoit été produit par aucun sentiment d'Harmonie, mais qu'ils avoient tâché d'y rendre par des Intervalles plus serrés les inflexions de voix que leur langue sonore & harmonieuse donnoit à leur récitation soutenue, & surtout à celle de leur Poésie, qui d'abord fut un véritable Chant; de sorte que la Musique n'étoit alors que l'Accent de la parole & ne devint un Art séparé qu'après un long trait de tems. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'ils bornoient leurs divisions primitives à quatre Cordes, dont toutes les autres n'étoient que les Répliques, & qu'ils ne regardoient tous les autres *Tétracordes* que comme autant de répétitions du premier. D'où je conclus qu'il n'y a pas plus d'analogie entre leur système & le nôtre qu'entre un *Tétracorde* & une Octave, & que la marche fondamentale à notre mode, que nous donnons pour base à leur système, ne s'y rapporte en aucune façon.

1. Parce qu'un *Tétracorde* formoit pour eux un tout aussi complet que le forme pour nous une Octave.

2. Parce qu'ils n'avoient que quatre syllabes pour solfier, au lieu que nous en avons sept.

3. Parce que leurs *Tétracordes* étoient conjoints ou disjoints à volonté; ce qui marquoit leur entière indépendance respective.

4. Enfin, parce que les divisions y étoient exactement semblables dans chaque Genre, & se pratiquoient dans le même Mode; ce qui ne

ne pouvoit ſe faire dans nos idées par aucune Modulation véritablement harmonique.

TÉTRADIAPASON. C'eſt le nom Grec de la quadruple Octave, qu'on appelle auſſi Vingt-neuvieme. Les Grecs ne connoiſſoient que le nom de cet Intervalle ; car leur ſyſtême de Muſique n'y arrivoit pas. (Voyez SYSTÊME.)

TÉTRATONON. C'eſt le nom Grec d'un Intervalle de quatre *Tons*, qu'on appelle aujourd'hui *Quinte-ſuperflue*. (Voyez QUINTE.)

TEXTE. C'eſt le Poème, ou ce ſont les paroles qu'on met en Muſique. Mais ce mot eſt vieilli dans ce ſens, & l'on ne dit plus le *Texte* chez les Muſiciens ; on dit les paroles. (Voyez PAROLE.)

THE. L'une des quatre ſyllabes dont les Grecs ſe ſervoient pour ſolfier. (Voyez SOLFIER.)

THÉSIS. *ſ. f.* Abbaiſſement ou poſition. C'eſt ainſi qu'on appelloit autrefois le Tems fort ou le frappé de la Meſure.

THÒ. L'une des quatre ſyllabes dont les Grecs ſe ſervoient pour ſolfier. (Voyez SOLFIER.)

TIERCE. La dernière des Conſonnances ſimples & directes dans l'ordre de leur génération, & la première des deux Conſonnances imparfaites. (Voyez CONSONNANCE.) Comme les Grecs ne l'admettoient pas pour Conſonnante, elle n'avoit point, parmi eux, de nom générique ; mais elle prenoit ſeulement le nom de l'Intervalle plus ou moins grand, dont elle étoit formée. Nous l'appellons *Tierce*, parce que ſon Intervalle eſt toujours compoſé de deux Degrés ou de trois Sons diatoniques. A ne conſidérer les *Tierces* que dans ce dernier ſens, c'eſt-à-dire, par leurs Degrés, on en trouve de quatre ſortes ; deux Conſonnantes & deux Diſſonnantes.

Les Conſonnantes ſont : 1°. La *Tierce majeure* que les Grecs appelloient *Diton*, compoſée de deux *Tons*, comme d'*ut* à *mi*. Son rapport eſt de 4 à 5. 2°. La *Tierce mineure* appellée par les Grecs *Hémiditon*, & compoſée d'un *Ton* & demi, comme *mi ſol*. Son rapport eſt de 5 à 6.

Les *Tierces* dissonnantes sont : 1°. La *Tierce* diminuée, composée de deux semi Tons majeurs, comme *si re* Bémol, dont le rapport est de 125 à 144. 2°. La *Tierce* superflue, composée de deux *Tons* & demi, comme *fa la* Dièse : son rapport est de 96 à 125.

Ce dernier Intervalle ne pouvant avoir lieu dans un même Mode ne s'emploie jamais, ni dans l'Harmonie, ni dans la Mélodie. Les Italiens pratiquent quelquefois, dans le Chant, la *Tierce* diminuée, mais elle n'a lieu dans aucune Harmonie; & voilà pourquoi l'Accord de Sixte superflue ne se renverse pas.

Les *Tierces* consonnantes sont l'ame de l'Harmonie, sur-tout la *Tierce* majeure, qui est sonore & brillante : la *Tierce* mineure est plus tendre & plus triste ; elle a beaucoup de douceur quand l'Intervalle en est redoublé ; c'est-à dire, qu'elle fait la Dixième. En général les *Tierces* veulent être portées dans le haut ; dans le bas elles sont sourdes & peu harmonieuses : c'est pourquoi jamais *Duo* de Basses n'a fait un bon effet.

Nos anciens Musiciens avoient, sur les *Tierces*, des loix presqu'aussi sévères que sur les Quintes. Il étoit défendu d'en faire deux de suite, même d'espèces différentes, sur-tout par mouvemens semblables. Aujourd'hui qu'on a généralisé par les bonnes loix du Mode les règles particulières des Accords, on fait sans faute, par mouvemens semblables ou contraires par Degrés conjoints ou disjoints, autant de *Tierces* majeures ou mineures consécutives que la Modulation en peut comporter, & l'on a des *Duo* fort agréables qui, du commencement à la fin, ne procèdent que par *Tierces*.

Quoique la *Tierce* entre dans la plûpart des Accords, elle ne donne son nom à aucun, si ce n'est à celui que quelques-uns appellent Accord de *Tierce-Quarte*, & que nous connoissons plus communément sous le nom de Petite-Sixte. (Voyez Accord, Sixte.)

TIERCE *de Picardie*. Les Musiciens appellent ainsi, par plaisanterie, la *Tierce* majeure donnée, au lieu de la mineure, à la finale d'un morceau composé en Mode mineur. Comme l'Accord parfait majeur est plus harmonieux que le mineur, on se faisoit autrefois une loi de finir toujours sur ce premier; mais cette finale, bien qu'harmonieuse, avoit quelque chose de niais & de mal-chantant qui l'a fait abandonner.

On finit toujours aujourd'hui par l'Accord qui convient au Mode de la piece, ſi ce n'eſt lorſqu'on veut paſſer du mineur au majeur; car alors la finale du premier Mode porte élégamment la *Tierce* majeure pour annoncer le ſecond.

Tierce de Picardie; parce que l'uſage de cette finale eſt reſté plus longtems dans la Muſique d'Égliſe, &, par conſéquent en Picardie, où il y a Muſique dans un grand nombre de Cathédrales, & d'autres Égliſes.

TIRADE. *ſ. f.* Lorſque deux Notes ſont ſéparées par un Intervalle disjoint, & qu'on remplit cet Intervalle de toutes ſes Notes diatoniques, cela s'appelle une *Tirade*. La *Tirade* diffère de la Fuſée, en ce que les Sons intermédiaires qui lient les deux extrémités de la Fuſée ſont très-rapides, & ne ſont pas ſenſibles dans la Meſure; au lieu que ceux de la *Tirade*, ayant une valeur ſenſible, peuvent être lents & même inégaux.

Les Anciens nommoient en Grec *ἀγωγὴ*, & en latin *ductus*, ce que nous appellons aujourd'hui *Tirade*; & ils en diſtinguoient de trois ſortes. 1°. Si les Sons ſe ſuivoient en montant, ils appelloient cela *εὐθεῖα*, *ductus rectus*. 2°. S'ils ſe ſuivoient en deſcendant, c'étoit *ἀνακάμπτουσα*, *ductus revertens*. 3°. Que ſi, après avoir monté par Bémol, ils redeſcendoient par Béquarre, ou réciproquement; cela s'appelloit *περιφερὴς*, *ductus circumcurrens*. (Voyez EUTHIA, ANACAMPTOS, PÉRIPHERES.)

On auroit beaucoup à faire aujourd'hui que la Muſique eſt ſi travaillée, ſi l'on vouloit donner des noms à tous ſes différens paſſages.

TON. Ce mot a pluſieurs ſens en Muſique.

1°. Il ſe prend d'abord pour un Intervalle qui caractériſe le ſyſtème & le Genre Diatonique. Dans cette acception il y a deux ſortes de *Tons*; ſavoir, le *Ton majeur*, dont le rapport eſt de 8 à 9, & qui réſulte de la différence de la Quarte à la Quinte; & le *Ton mineur*, dont le rapport eſt de 9 à 10, & qui réſulte de la différence de la Tierce mineure à la Quarte.

La génération du *Ton* majeur & celle du *Ton* mineur ſe trouvent

également à la deuxième Quinte *re* commençant par *ut* : car la quantité dont ce *re* surpasse l'Octave du premier *ut* est justement dans le rapport de 8 à 9, & celle dont ce même *re* est surpassé par *mi*, Tierce majeure de cette Octave, est dans le rapport de 9 à 10.

2°. On appelle *Ton* le degré d'élevation que prennent les Voix ou sur lequel sont montés les Instrumens, pour exécuter la Musique. C'est en ce sens qu'on dit, dans un Concert, que le *Ton* est trop haut ou trop bas. Dans les Églises il y a le *Ton* du Chœur pour le Plain-Chant. Il y a, pour la Musique, *Ton* de Chapelle & *Ton* d'Opéra. Ce dernier n'a rien de fixe; mais en France il est ordinairement plus bas que l'autre.

3°. On donne encore le même nom à un Instrument qui sert à donner le *Ton* de l'Accord à tout un Orchestre. Cet Instrument, que quelques-uns appellent aussi Choriste, est un sifflet, qui, au moyen d'une espèce de piston gradué, par lequel on allonge ou raccourcit le tuyau à volonté, donne toujours à-peu-près le même Son sous la même division. Mais cet à-peu-près, qui dépend des variations de l'air, empêche qu'on ne puisse s'assurer d'un Son fixe qui soit toujours exactement le même. Peut-être, depuis qu'il existe de la Musique, n'a-t-on jamais concerté deux fois sur le même *Ton*. M. Diderot a donné, dans ses principes d'Acoustique, les moyens de fixer le *Ton* avec beaucoup plus de précision, en remédiant aux effets des variations de l'air.

4°. Enfin, *Ton* se prend pour une règle de Modulation relative à une Note ou Corde principale qu'on appelle *Tonique*. (Voyez TONIQUE.)

Sur les *Tons* des anciens voyez MODE.

Comme notre Systême moderne est composé de douze Cordes ou Sons différens, chacun de ces Sons peut servir de fondement à un *Ton*, c'est-à-dire en être la Tonique. Ce sont déja douze *Tons*; & comme le Mode majeur & le Mode mineur sont applicables à chaque *Ton*, ce sont vingt-quatre Modulations dont notre Musique est susceptible sur ces douze *Tons*. (Voyez MODULATION.)

Ces *Tons* différent entr'eux par les divers degres d'élévation entre

le grave & l'aigu qu'occupent les Toniques. Ils différent encore par les diverses altérations des Sons & des Intervalles produites en chaque *Ton* par le Tempérament; de sorte que, sur un Clavecin bien d'accord, une oreille exercée reconnoit sans peine un *Ton* quelconque dont on lui fait entendre la Modulation; & ces *Tons* se reconnoissent également sur des Clavecins accordés plus haut ou plus bas les uns que les autres: ce qui montre que cette connoissance vient du moins autant des diverses modifications que chaque *Ton* reçoit de l'Accord total, que du degré d'élévation que la Tonique occupe dans le Clavier.

De-là nait une source de variétés & de beautés dans la Modulation. De-là nait une diversité & une énergie admirable dans l'expression. De-là nait enfin la faculté d'exciter des sentimens différens avec des Accords semblables frappés en différens *Tons*. Faut-il du majestueux, du grave? L'F *ut fa*, & les *Tons* majeurs par Bémol l'exprimeront noblement. Faut-il du gai, du brillant? Prenez A *mi la*, D *la re*, les *Tons* majeurs par Dieses. Faut-il du touchant, du tendre? Prenez les *Tons* mineurs par Bémol. C *sol ut* mineur porte la tendresse dans l'ame; F *ut fa* mineur va jusqu'au lugubre & à la douleur. En un mot, chaque *Ton*, chaque Mode a son expression propre qu'il faut savoir connoitre, & c'est-là un des moyens qui rendent un habile Compositeur maître, en quelque maniere, des affections de ceux qui l'écoutent: c'est une espece d'équivalent aux Modes anciens, quoique fort éloigné de leur variété & de leur énergie.

C'est pourtant de cette agréable & riche diversité que M. Rameau voudroit priver la Musique, en ramenant une égalité & une monotonie entiere dans l'Harmonie de chaque Mode, par sa regle du Tempérament; regle deja si souvent proposée & abandonnée avant lui. Selon cet Auteur, toute l'Harmonie en seroit plus parfaite. Il est certain, cependant, qu'on ne peut rien gagner en ceci d'un côté, qu'on ne perde autant de l'autre; & quand on supposeroit, (ce qui n'est pas,) que l'Harmonie en général en seroit plus pure; cela dédommageroit-il de ce qu'on y perdroit du côté de l'expression? (Voyez TEMPÉRAMENT.)

TON DU QUART. C'est ainsi que les Organistes & Musiciens d'Eglise ont appellé le Plagal du Mode mineur qui s'arrête & finit sur

la Dominante au lieu de tomber ſur la Tonique. Ce nom de *Ton du Quart* lui vient de ce que telle eſt ſpécialement la Modulation du quatrième *Ton* dans le Plain-Chant.

TONS DE L'ÉGLISE. Ce ſont des manières de Moduler le Plain-Chant ſur telle ou telle finale priſe dans le nombre preſcrit, en ſuivant certaines règles admiſes dans toutes les Egliſes où l'on pratique le Chant Grégorien.

On compte huit *Tons* réguliers, dont quatre authentiques ou principaux, & quatre Plagaux ou Collatéraux. On appelle *Tons* authentiques ceux où la Tonique occupe à-peu-près le plus bas Degré du Chant; mais ſi le Chant deſcend juſqu'à trois Degrés plus bas que la Tonique, alors le *Ton* eſt Plagal.

Les quatre *Tons* authentiques ont leurs finales à un Degré l'une de l'autre ſelon l'ordre de ces quatre Notes, *re mi fa ſol.* Ainſi le premier de ces *Tons* répondant au Mode Dorien des Grecs, le ſecond répond au Phrygien, le troiſième à l'Éolien, (& non pas au Lydien, comme diſent les Symphoniaſtes.) & le dernier au Mixolydien. C'eſt Saint Miroclet, Evêque de Milan, ou, ſelon d'autres, Saint Ambroiſe, qui, vers l'an 370, choiſit ces quatre *Tons* pour en compoſer le Chant de l'Egliſe de Milan; & c'eſt, à ce qu'on dit, le choix & l'approbation de ces deux Evêques, qui ont fait donner à ces quatre *Tons* le nom d'Authentiques.

Comme les Sons, employés dans ces quatre *Tons*, n'occupoient pas tout le Diſdiapaſon ou les quinze Cordes de l'ancien Syſtème, Saint Grégoire forma le projet de les employer tous par l'addition de quatre nouveaux *Tons* qu'on appelle Plagaux, leſquels ayant les mêmes Diapaſons que les précédens, mais leur finale plus élevée d'une Quarte, reviennent proprement à l'Hyper-Dorien, à l'Hyper-Phrygien, à l'Hyper-Éolien, & à l'Hyper-Mixolydien. D'autres attribuent à Gui d'Arezzo l'invention de ce dernier.

C'eſt de-là que les quatre *Tons* Authentiques ont chacun un Plagal pour collatéral ou ſupplément; de ſorte qu'aprés le premier *Ton*, qui eſt Authentique, vient le ſecond *Ton*, qui eſt ſon Plagal; le troiſième Authentique, le quatrième Plagal, & ainſi de ſuite. Ce qui fait que les Modes ou *Tons* Authentiques s'appellent auſſi impairs, & les Plagaux pairs, eu égard à leur place dans l'ordre des *Tons*.

Le discernement des *Tons* Authentiques ou Plagaux est indispensable à celui qui donne le *Ton* du Chœur ; car si le Chant est dans un *Ton* Plagal, il doit prendre la finale à peu-près dans le *Medium* de la Voix ; & si le *Ton* est Authentique, il doit la prendre dans le bas. Faute de cette observation, l'on expose les Voix à se forcer ou à n'être pas entendues.

Il y a encore des *Tons* qu'on appelle *Mixtes*, c'est-à dire, mêlés de l'Authente & du Plagal, ou qui sont en partie principaux & en partie collatéraux ; on les appelle aussi *Tons* ou Modes communs. En ces cas, le nom numéral ou la dénomination du *Ton* se prend de celui des deux qui domine, ou qui se fait sentir le plus, surtout à la fin de la Piece.

Quelquefois on fait dans un *Ton* des transpositions à la Quinte : ainsi, au lieu de *re* dans le premier *Ton*, l'on aura *la* pour finale, *si* pour *mi*, *ut* pour *fa*, & ainsi de suite. Mais si l'ordre & la Modulation ne change pas, le *Ton* ne change pas non plus, quoique pour la commodité des Voix la finale soit transposée. Ce sont des observations à faire pour le Chantre ou l'Organiste qui donne l'Intonation.

Pour approprier, autant qu'il est possible, l'étendue de tous ces *Tons* à celle d'une seule Voix, les Organistes ont cherché les *Tons* de la Musique les plus correspondans à ceux-là. Voici ceux qu'ils ont établis.

Premier Ton.	*Re* mineur.
Second Ton.	*Sol* mineur.
Troisième Ton.	*La* mineur ou *Sol*.
Quatrieme Ton.	*La* mineur, finissant sur la Dominante.
Cinquième Ton.	*Ut* majeur ou *Re*.
Sixième Ton.	*Fa* majeur.
Septième Ton.	*Re* majeur.
Huitième Ton.	*Sol* majeur, en faisant sentir le Ton d'*Ut*.

On auroit pû réduire ces huit *Tons* encore à une moindre étendue, en mettant à l'Uniſſon la plus haute Note de chaque *Ton*, ou, ſi l'on veut, celle qu'on rebat le plus, & qui s'appelle, en terme de Plain-Chant, *Dominante* : mais comme on n'a pas trouvé que l'étendue de tous ces *Tons* ainſi règlés excédât celle de la voix humaine, on n'a pas jugé à propos de diminuer encore cette étendue par des Tranſpoſitions plus difficiles & moins harmonieuſes que celles qui ſont en uſage.

Au reſte, les *Tons de l'Egliſe* ne ſont point aſſervis aux loix des *Tons* de la Muſique; il n'y eſt point queſtion de Médiante ni de Note ſenſible, le Mode y eſt peu déterminé, & on y laiſſe les ſemi-Tons où ils ſe trouvent dans l'ordre naturel de l'Echelle; pourvû ſeulement qu'ils ne produiſent ni Triton ni Fauſſe-Quinte ſur la Tonique.

TONIQUE *ſ. f.* Nom de la Corde principale ſur laquelle le Ton eſt établi. Tous les Airs finiſſent communément par cette Note, ſurtout à la Baſſe. C'eſt l'eſpèce de Tierce que porte la *Tonique*, qui détermine le Mode. Ainſi l'on peut compoſer dans les deux Modes ſur la même *Tonique*. Enfin, les Muſiciens reconnoiſſent cette propriété dans la *Tonique*, que l'Accord parfait n'appartient rigoureuſement qu'à elle ſeule. Lorſqu'on frappe cet Accord ſur une autre Note, ou quelque Diſſonnance eſt ſous-entendue, ou cette Note devient *Tonique* pour le moment.

Par la méthode des Tranſpoſitions, la *Tonique* porte le nom d'*ut* en Mode majeur, & de *la* en Mode mineur. (Voyez TON, MODE, GAMME, SOLFIER, TRANSPOSITION, CLEFS TRANSPOSÉES.)

Tonique eſt auſſi le nom donné par Ariſtoxène à l'une des trois eſpèces de Genre Chromatique dont il explique les diviſions, & qui eſt le Chromatique ordinaire des Grecs, procédant par deux ſemi-Tons conſécutifs, puis une Tierce mineure. (Voyez GENRES.)

Tonique eſt quelquefois adjectif. On dit Corde *tonique*, Note *tonique*, Accord *tonique*, Echo *tonique*, &c.

TOUS, & en Italien TUTTI. Ce mot s'écrit ſouvent dans les Parties de Symphonie d'un Concerto, après cet autre mot *Seul*, ou *Solo*, qui marque un Récit. Le mot *Tous* indique le lieu où finit ce Récit, & où reprend tout l'Orcheſtre.

TRAIT. Terme de Plain Chant, marquant la Pſalmodie d'un Pſeaume ou de quelques verſets de Pſeaume, traînée ou allongée ſur un Air lugubre qu'on ſubſtitue en quelques occaſions aux Chants joyeux de l'*Alleluya* & des Proſes. Le Chant des *Traits* doit être compoſé dans le ſecond ou dans le huitieme Ton; les autres n'y ſont pas propres.

TRAIT, *tractus*, eſt auſſi le nom d'une ancienne figure de Note appellée autrement *Plique*. (Voyez PLIQUE.)

TRANSITION. *ſ. f.* C'eſt, dans le Chant, une maniere d'adoucir le ſaut d'un Intervalle disjoint en inſérant des Sons diatoniques entre ceux qui forment cet Intervalle. La *Tranſition* eſt proprement une Tirade non notée: quelquefois auſſi elle n'eſt qu'un Port-de-Voix, quand il s'agit ſeulement de rendre plus doux le paſſage d'un Degré diatonique. Ainſi, pour paſſer de l'*ut* au *re* avec plus de douceur, la *Tranſition* ſe prend ſur l'*ut*.

Tranſition, dans l'Harmonie, eſt une marche fondamentale propre à changer de Genre ou de Ton d'une maniere ſenſible, réguliere, & quelquefois par des intermédiaires. Ainſi, dans le Genre Diatonique, quand la Baſſe marche de manière à exiger, dans les Parties, le paſſage d'un ſemi-Ton mineur, c'eſt une *Tranſition* chromatique. (Voyez CHROMATIQUE.) Que ſi l'on paſſe d'un Ton dans un autre à la faveur d'un Accord de Septieme diminuée, c'eſt une *Tranſition* enharmonique. (Voyez ENHARMONIQUE.)

TRANSLATION. C'eſt, dans nos vieilles Muſiques, le tranſport de la ſignification d'un Point à une Note ſéparée par d'autres Notes de ce même Point. (Voyez POINT.)

TRANSPOSER. *v. a. & n.* Ce mot a pluſieurs ſens en Muſique.

On *Tranſpoſe* en exécutant, lorſqu'on tranſpoſe une Piece de Muſique dans un autre Ton que celui où elle eſt écrite. (Voyez TRANSPOSITION.)

On *Tranſpoſe* en écrivant, lorſqu'on Note une Pièce de Muſique dans un autre Ton que celui où elle a été compoſée. Ce qui oblige non-ſeulement à changer la Poſition de toutes les Notes dans le même rapport, mais encore à armer la Clef différemment ſelon les regles preſcrites à l'article *Clef tranſpoſée*.

Enfin l'on *tranſpoſe* en ſolfiant lorſque, ſans avoir égard au nom

naturel des Notes, on leur en donne de relatifs au Ton, au Mode dans lequel on chante. (Voyez SOLFIER.)

TRANSPOSITION. Changement par lequel on transporte un Air ou une Pièce de Musique d'un Ton à un autre.

Comme il n'y a que deux Modes dans notre Musique, Composer en tel ou tel Ton, n'est autre chose que fixer sur telle ou telle Tonique, celui de ces deux Modes qu'on a choisi. Mais comme l'ordre des Sons ne se trouve pas naturellement disposé sur toutes les Toniques, comme il devroit l'être pour y pouvoir établir un même Mode, on corrige ces différences par le moyen des Dièses ou des Bémols dont on arme la Clef, & qui transporte les deux semi-Tons de la place où ils étoient, à celle où ils doivent être pour le Mode & le Ton dont il s'agit. (Voyez CLEF TRANSPOSÉE.)

Quand on veut donc transposer dans un Ton un Air composé dans un autre, il s'agit premierement d'en élever ou abaisser la Tonique & toutes les Notes d'un ou de plusieurs Degrés, selon le Ton que l'on a choisi, puis d'armer la Clef comme l'exige l'analogie de ce nouveau Ton. Tout cela est égal pour les Voix : car en appellant toujours *ut* la Tonique du Mode majeur & *la* celle du Mode mineur, elles suivent toutes les affections du Mode, sans même y songer. (Voyez SOLFIER.) Mais ce n'est pas pour un Symphoniste une attention légère de jouer dans un Ton ce qui est noté dans un autre; car, quoiqu'il se guide par les Notes qu'il a sous les yeux, il faut que ses doigts en sonnent de toutes différentes, & qu'il les altère tout différemment selon la différente manière dont la Clef doit être armée pour le Ton noté, & pour le Ton transposé; de sorte que souvent il doit faire des Dièses où il voit des Bémols, & *vice versâ*, &c.

C'est, ce me semble, un grand avantage du Systême de l'Auteur de ce Dictionnaire de rendre la Musique notée également propre à tous les Tons en changeant une seule lettre. Cela fait qu'en quelque Ton qu'on transpose, les Instrumens qui exécutent, n'ont d'autre difficulté que celle de jouer la Note, sans avoir jamais l'embarras de la *Transposition*. (Voyez NOTES.)

TRAVAILLER. *v. n.* On dit qu'une Partie *travaille* quand elle fait beaucoup de Notes & de Diminutions, tandis que d'autres Parties font des Tenues & marchent plus posément.

TREIZIEME. Intervalle qui forme l'Octave de la Sixte ou la Sixte de l'Octave. Cet Intervalle s'appelle *Treizième*, parce qu'il est formé de douze Degrés diatoniques, c'est-à-dire de treize Sons.

TREMBLEMENT. *s. m.* Agrément du Chant que les Italiens appellent *Trillo*, & qu'on désigne plus souvent en François par le mot *Cadence*. (Voyez CADENCE.)

On employoit aussi jadis le terme de *Tremblement*, en Italien *Tremolo*, pour avertir ceux qui jouoient des Instrumens à Archet, de battre plusieurs fois la Note du même coup d'Archet, comme pour imiter le *Tremblant* de l'Orgue. Le nom ni la chose ne sont plus en usage aujourd'hui.

TRIADE HARMONIQUE. *s. f.* Ce terme en Musique a deux sens différens. Dans le calcul, c'est la proportion harmonique; dans la pratique, c'est l'Accord parfait majeur qui résulte de cette même proportion, & qui est composé d'un Son fondamental, de sa Tierce majeure, & de sa Quinte.

Triade, parce qu'elle est composée de trois termes.

Harmonique, parce qu'elle est dans la proportion harmonique, & qu'elle est la source de toute Harmonie.

TRIHEMITON. C'est le nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle que nous appellons Tierce mineure; ils l'appelloient aussi quelquefois *Hémiditon*. (Voyez HEMI ou SEMI.)

TRILL ou Tremblement (Voyez CADENCE.)

TRIMELES. Sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne Musique des Grecs.

TRIMERES. Nome qui s'exécutoit en trois Modes consécutifs, savoir; le Phrygien, le Dorien, & le Lydien. Les uns attribuent l'invention de ce Nome composé à Sacadas Argien, & d'autres à Clonas Thégéate.

TRIO. En Italien *Terzetto*. Musique à trois Parties principales ou récitantes. Cette espèce de Composition passe pour la plus excellente, & doit être aussi la plus régulière de toutes. Outre les regles générales du Contre-Point, il y en a pour le *Trio* de plus rigoureuses dont la parfaite observation tend à produire la plus agréable de toutes les Harmonies.

Ces règles découlent toutes de ce principe, que l'Accord parfait étant composé de trois Sons différens, il faut dans chaque Accord, pour remplir l'Harmonie, distribuer ces trois Sons, autant qu'il se peut, aux trois Parties du *Trio*. A l'égard des Dissonnances, comme on ne les doit jamais doubler, & que leur Accord est composé de plus de trois Sons; c'est encore une plus grande nécessité de les diversifier, & de bien choisir, outre la Dissonnance, les Sons qui doivent, par préférence, l'accompagner.

De là, ces diverses règles, de ne passer aucun Accord sans y faire entendre la Tierce ou la Sixte, par conséquent d'éviter de frapper à la fois la Quinte & l'Octave, ou la Quarte & la Quinte; de ne pratiquer l'Octave qu'avec beaucoup de précaution, & de n'en jamais sonner deux de suite, même entre différentes Parties; d'éviter la Quarte autant qu'il se peut: car toutes les Parties d'un *Trio*, prises deux à deux, doivent former des Duo parfaits. De-là, en un mot, toutes ces petites règles de détail qu'on pratique même sans les avoir apprises, quand on en sait bien le Principe.

Comme toutes ces règles sont incompatibles avec l'unité de Mélodie, & qu'on n'entendit jamais *Trio* régulier & harmonieux avoir un Chant déterminé & sensible dans l'exécution, il s'ensuit que le *Trio* rigoureux est un mauvais genre de Musique. Aussi ces règles si sévères sont-elles depuis long tems abolies en Italie, où l'on ne reconnoît jamais pour bonne une Musique qui ne chante point, quelque harmonieuse d'ailleurs qu'elle puisse être, & quelque peine qu'elle ait coûtée à composer.

On doit se rappeller ici ce que j'ai dit au mot *Duo*. Ces termes *Duo* & *Trio* s'entendent seulement des Parties principales & obligées, & l'on n'y comprend ni les Accompagnemens ni les remplissages. De sorte qu'une Musique à quatre ou cinq Parties, peut n'etre pourtant qu'un *Trio*.

Les François, qui aiment beaucoup la multiplication des Parties, attendu qu'ils trouvent plus aisément des Accords que des Chants, non contens des difficultés du *Trio* ordinaire, ont encore imaginé ce qu'ils appellent *Double-Trio*, dont les Parties sont doublées & toutes obligées; ils ont un *Double-Trio* du sieur Duché, qui passe pour un Chef-d'œuvre d'Harmonie.

TRIPLE. *adj.* Genre de Mesure dans laquelle les Mesures, les Tems, ou les aliquotes des Tems se divisent en trois parties égales.

On peut réduire à deux classes générales ce nombre infini de Mesures *Triples* dont Bononcini, Lorenzo Penna, & Brossard après eux, ont surchargé, l'un son *Musico pratico*, l'autre ses *Albori Musicali*, & le troisième son Dictionnaire. Ces deux Classes sont la Mesure ternaire ou à trois Tems, & la Mesure binaire dont les Tems sont divisés en raison sous-triple.

Nos anciens Musiciens regardoient la Mesure à trois Tems comme beaucoup plus excellente que la binaire, & lui donnoient, à cause de cela, le nom de *Mode parfait*. Nous avons expliqué aux mots *Mode*, *Tems*, *Prolation*, les différens signes dont ils se servoient pour indiquer ces Mesures, selon les diverses valeurs des Notes qui les remplissoient; mais quelles que fussent ces Notes, dès que la Mesure étoit *Triple*, ou parfaite, il y avoit toujours une espèce de Note qui, même sans Point, remplissoit exactement une Mesure, & se subdivisoit en trois autres Notes égales, une pour chaque Tems. Ainsi dans la *Triple parfaite*, la Brève ou Quarrée valoit, non deux, mais trois semi-Brèves ou Rondes; & ainsi des autres espèces de Mesures *Triples*. Il y avoit pourtant un cas d'exception; c'étoit lorsque cette Brève étoit immédiatement précédée ou suivie d'une semi-Brève; car alors les deux ensemble ne faisant qu'une Mesure juste, dont la semi-Brève valoit un Tems, c'étoit une necessité que la Brève n'en valut que deux; & ainsi des autres Mesures.

C'est ainsi que se formoient les Tems de la Mesure *Triple*: mais quant aux subdivisions de ces mêmes Tems, elles se faisoient toujours selon la raison sous-double, & je ne connois point d'ancienne Musique où les Tems soient divisés en raison *sous-triple*.

Les Modernes ont aussi plusieurs Mesures à trois Tems, de différentes valeurs, dont la plus simple se marque par un trois, & se remplit d'une Blanche pointée, faisant une Noire pour chaque Tems. Toutes les autres sont des Mesures appellées doubles, à cause que leur signe est composé de deux Chiffres. (Voyez MESURE.)

La seconde espèce de *Triple* est celle qui se rapporte, non au nombre des Tems de la Mesure, mais à la division de chaque Tems en raison

ſous-triple. Cette Meſure eſt, comme je viens de le dire, de moderne invention & ſe ſubdiviſe en deux eſpèces, Meſure à deux Tems & Meſure à trois Tems, dont celles-ci peuvent être conſidérées comme des Meſures doublement *Triples* ; ſavoir 1°. par les trois Tems de la Meſure, & 2°. par les trois parties égales de chaque Tems. Les *Triples* de cette derniere eſpèce s'expriment toutes en Meſures doubles.

Voici une récapitulation de toutes les Meſures *Triples* en uſage aujourd'hui. Celles que j'ai marquées d'une étoile ne ſont plus guère uſitées.

I. *Triples* de la première eſpèce ; c'eſt-à-dire, dont la Meſure eſt à trois Tems, & chaque Tems diviſé en raiſon ſous-double.

* 3. * $\frac{3}{1}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ * $\frac{3}{16}$

II. *Triples* de la deuxième eſpèce ; c'eſt-à-dire, dont la Meſure eſt à deux Tems, & chaque Tems diviſé en raiſon ſous-*triple*.

* $\frac{6}{2}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{12}{8}$ * $\frac{12}{16}$

Ces deux dernières Meſures ſe battent à quatre Tems.

III. *Triples* compoſées ; c'eſt-à-dire, dont la Meſure eſt à trois Tems, & chaque Tems encore diviſé en trois parties égales.

* $\frac{9}{4}$ $\frac{9}{8}$ * $\frac{9}{16}$

Toutes ces Meſures *Triples* ſe réduiſent encore plus ſimplement à trois eſpèces, en ne comptant pour telles que celles qui ſe battent à trois Tems; ſavoir, la *Triple* de Blanches, qui contient une Blanche par Tems & ſe marque ainſi $\frac{3}{2}$.

La *Triple* de Noires, qui contient une Noire par Tems, & ſe marque ainſi $\frac{3}{4}$.

Et la *Triple* de Croches, qui contient une Croche par Tems ou une Noire pointée par Meſure, & ſe marque ainſi $\frac{3}{8}$.

Voyez au commencement de la Planche B des exemples de ces diverſes Meſures *Triples*.

TRIPLÉ. *adj.* Un Intervalle *Triple* est celui qui est porté à la triple-Octave. (Voyez INTERVALLE.)

TRIPLUM. C'est le nom qu'on donnoit à la Partie la plus aiguë dans les commencemens du Contre-Point.

TRITE. *s. f.* C'étoit, en comptant de l'aigu au grave, comme faisoient les Anciens, la troisième Corde du Tétracorde, c'est-à-dire, la seconde, en comptant du grave à l'aigu. Comme il y avoit cinq différens Tétracordes, il auroit du y avoir autant de *Trites*; mais ce nom n'étoit en usage que dans les trois Tétracordes aigus. Pour les deux graves, Voyez PARHYPATE.

Ainsi il y avoit *Trite* Hyperboléon, *Trite* Diézeugmenon, & *Trite* Synnéménon. (Voyez SYSTEME, TÉTRACORDE.)

Boece dit que, le systême n'étant encore composé que de deux Tétracordes conjoints, on donna le nom de *Trite* à la cinquième Corde qu'on appelloit aussi *Paramèse*; c'est-à-dire, à la seconde Corde en montant du second Tétracorde; mais que Lychaon Samien ayant inséré une nouvelle Corde entre la Sixième ou *Paranete*, & la *Trite*, celle-ci garda le seul nom de *Trite* & perdit celui de *Paramèse*, qui fut donné à cette nouvelle Corde. Ce n'est pas-là tout-à-fait ce que dit Boèce; mais c'est ainsi qu'il faut l'expliquer pour l'entendre.

TRITON. Intervalle dissonnant composé de trois Tons, deux majeurs & un mineur, & qu'on peut appeller *Quarte superflue*. (Voyez QUARTE.) Cet Intervalle est égal, sur le Clavier, à celui de la fausse-Quinte: cependant les rapports numériques n'en sont pas égaux, celui du *Triton* n'étant que de 32 à 45; ce qui vient de ce qu'aux Intervalles égaux, de part & d'autre, le *Triton* n'a de plus qu'un *Ton* majeur, au lieu de deux semi-Tons majeurs qu'a la fausse-Quinte. (Voyez FAUSSE-QUINTE.)

Mais la plus considérable différence de la fausse-Quinte & du *Triton* est que celui-ci est une Dissonnance majeure que les Parties sauvent, en s'éloignant; & l'autre une Dissonnance mineure que les Parties sauvent, en s'approchant.

L'Accord du *Triton* n'est qu'un renversement de l'Accord sensible dont la Dissonnance est portée à la Basse. D'où il suit que cet

Accord ne doit se placer que sur la quatrième Note du Ton, qu'il doit s'accompagner de Seconde & de Sixte, & se sauver de la Sixte. (Voyez SAUVER.)

TYMBRE. On appelle ainsi, par métaphore, cette qualité du Son par laquelle il est aigre ou doux, sourd ou éclatant, sec ou moëlleux. Les Sons doux ont ordinairement peu d'éclat, comme ceux de la Flûte & du Luth; les Sons éclatans sont sujets à l'aigreur, comme ceux de la Vielle ou du Hautbois. Il y a même des Instrumens, tels que le Clavecin, qui sont à la fois sourds & aigres; & c'est le plus mauvais *Tymbre*. Le beau *Tymbre* est celui qui réunit la douceur à l'éclat. Tel est le *Tymbre* du Violon. (Voyez SON.)



V.

V. Cette lettre majuscule sert à indiquer les parties du Violon, & quand elle est double VV, elle marque que le premier & le second sont à l'Unisson.

VALEUR DES NOTES. Outre la position des Notes, qui en marque le Ton, elles ont toutes quelque figure déterminée qui en marque la durée ou le Tems, c'est-à-dire, qui détermine la *Valeur* de la Note.

C'est à Jean de Muris qu'on attribue l'invention de ces figures vers l'an 1330 : car les Grecs n'avoient point d'autre *Valeur de Notes* que la quantité des syllabes ; ce qui seul prouveroit qu'ils n'avoient pas de Musique purement instrumentale. Cependant le P. Mersenne, qui avoit lu les ouvrages de Muris, assure n'y avoir rien vu qui pût confirmer cette opinion, &, après en avoir lu moi-même la plus grande partie, je n'ai pas été plus heureux que lui. De plus, l'examen des manuscrits du quatorzieme siecle, qui sont à la Bibliotheque du Roi, ne porte point à juger que les diverses figures de Notes qu'on y trouve fussent de si nouvelle institution. Enfin, c'est une chose difficile à croire, que durant trois cents ans & plus, qui se sont écoulés entre Guy Arétin & Jean de Muris, la Musique ait été totalement privée du Rhythme & de la Mesure, qui en font l'ame & le principal agrément.

Quoi qu'il en soit, il est certain que les différentes *Valeurs des Notes* sont de fort ancienne invention. J'en trouve, dès les premiers tems, de cinq sortes de figures, sans compter la Ligature & le Point. Ces cinq sont, la Maxime, la Longue, la Breve, la semi-Breve, & la Minime. (*Pl. D. Fig.* 8.) Toutes ces différentes Notes sont noires dans le manuscrit de Guillaume de Machault ; ce n'est que depuis l'invention de l'Imprimerie qu'on s'est avisé de les faire blanches, &, ajoutant

nouvelles Notes, de distinguer les *Valeurs*, par la couleur aussi bien que par la figure.

Les Notes, quoique figurées de même, n'avoient pas toujours la même *Valeur*. Quelquefois la Maxime valoit deux Longues, ou la Longue deux Brèves; quelquefois elle en valoit trois: cela dépendoit du Mode; (voyez MODE.) Il en étoit de même de la Brève, par rapport à la semi-Brève, & cela dépendoit du Tems; (voyez TEMS.) de même enfin de la semi-Brève, par rapport à la Minime; & cela dépendoit de la Prolation. (Voyez PROLATION.)

Il y avoit donc Longue double, Longue parfaite, Longue imparfaite, Brève parfaite, Brève altérée, semi-Brève majeure, & semi-Brève mineure: sept différentes *Valeurs* auxquelles répondent quatre figures seulement, sans compter la Maxime ni la Minime, Notes de plus moderne invention. (*Voyez ces divers mots.*) Il y avoit encore beaucoup d'autres manières de modifier les différentes *Valeurs de* ces *Notes*, par le Point, par la Ligature, & par la position de la Queue. (Voyez LIGATURE, PLIQUE, POINT.)

Les figures qu'on ajoûta dans la suite à ces cinq ou six premières, furent la Noire, la Croche, la double-Croche, la triple & même la quadruple-Croche; ce qui feroit onze figures en tout: mais dès qu'on eut pris l'usage de séparer les Mesures par des Barres, on abandonna toutes les figures de Notes qui valoient plusieurs Mesures, comme la Maxime, qui en valoit huit; la Longue, qui en valoit quatre; & la Brève ou quarrée, qui en valoit deux.

La semi-Brève ou Ronde, qui vaut une Mesure entière, est la plus longue *Valeur de Notes* demeurée en usage, & sur laquelle on a déterminé les *Valeurs* de toutes les autres Notes, & comme la Mesure binaire, qui avoit passé longtems pour moins parfaite que la ternaire, prit enfin le dessus & servit de base à toutes les autres Mesures; de même la division sous-double l'emporta sur la sous-triple qui avoit aussi passé pour plus parfaite; la Ronde ne valut plus quelquefois trois Blanches, mais deux seulement; la Blanche deux Noires, la Noire deux Croches, & ainsi de suite jusqu'à la quadruple-Croche, si ce n'est dans les cas d'exception où la division sous-triple fut conservée, &

indiquée par le chiffre 3 placé au-dessus ou au-dessous des Notes. (Voyez, *Pl. F. Fig. 8 & 9.* les Valeurs & *les figures de toutes ces différentes especes de Notes.*)

Les Ligatures furent aussi abolies en même tems, du moins quant aux changemens qu'elles produisoient dans les *Valeurs des Notes.* Les Queues, de quelque maniere qu'elles fussent placées, n'eurent plus qu'un sens fixe & toujours le même; & enfin la signification du Point fut aussi toujours bornée à la moitié de la Note qui est immédiatement avant lui. Tel est l'état où les figures des Notes ont été mises, quant à la *Valeur*, & où elles sont actuellement. Les Silences équivalens sont expliqués à l'article SILENCE.

L'Auteur de la Dissertation sur la Musique moderne trouve tout cela fort mal imaginé. J'ai dit, au mot NOTE, quelques-unes des raisons qu'il allègue.

VARIATIONS. On entend sous ce nom toutes les manieres de broder & doubler un Air, soit par des Diminutions, soit par des passages ou autres agrémens qui ornent & figurent cet Air. A quelque degré qu'on multiplie & charge les *Variations*, il faut toujours qu'à travers ces broderies on reconnoisse le fond de l'Air que l'on appelle *le simple*, & il faut en même tems que le caractere de chaque *Variation* soit marqué par des différences qui soutiennent l'attention & préviennent l'ennui.

Les Symphonistes font souvent des *Variations* impromptu ou supposées telles; mais plus souvent on les note. Les divers Couplets des Folies d'Espagne, sont autant de *Variations* notées; on en trouve souvent aussi dans les Chaconnes Françoises, & dans de petits Airs Italiens pour le Violon ou le Violoncelle. Tout Paris est allé admirer, au Concert spirituel, les *Variations* des sieurs Guignon & Mondonville, & plus récemment des sieurs Guignon & Gaviniès, sur des Airs du Pont-neuf qui n'avoient d'autre mérite que d'être ainsi *variés* par les plus habiles Violons de France.

VAUDEVILLE. Sorte de Chanson à Couplets, qui roule ordinairement sur des Sujets badins ou satyriques. On fait remonter

l'origine de ce petit Poème jusqu'au règne de Charlemagne : mais, selon la plus commune opinion, il fut inventé par un certain Basselin, Foulon de Vire en Normandie ; & comme, pour danser sur ces Chants, on s'assembloit dans le Val de Vire, ils furent appellés, dit-on, Vaux-de-Vire, puis par corruption *Vaudevilles*.

L'Air des *Vaudevilles* est communément peu Musical. Comme on n'y fait attention qu'aux paroles, l'Air ne sert qu'à rendre la récitation un peu plus appuyée ; du reste on n'y sent pour l'ordinaire ni goût, ni Chant, ni Mesure. Le *Vaudeville* appartient exclusivement aux François, & ils en ont de très piquants & de très-plaisants.

VENTRE. Point du milieu de la vibration d'une Corde sonore, où, par cette vibration, elle s'écarte le plus de la ligne de repos. (Voyez NŒUD.)

VIBRATION. *s. m.* Le corps sonore en action sort de son état de repos, par des ébranlemens légers ; mais sensibles, fréquens & successifs, dont chacun s'appelle une *Vibration*. Ces *Vibrations*, communiquées à l'Air, portent à l'oreille, par ce véhicule, la sensation du Son ; & ce Son est grave ou aigu, selon que les *Vibrations* sont plus ou moins fréquentes dans le même tems. (Voyez SON.)

VICARIER. *v. n.* Mot familier par lequel les Musiciens d'Église expriment ce que font ceux d'entr'eux qui courent de Ville en Ville, & de Cathédrale en Cathédrale, pour attraper quelques rétributions, & vivre aux dépens des Maîtres de Musique qui sont sur leur route.

VIDE. Corde à *vide*, ou Corde à *jouer* ; c'est sur les Instrumens à manche, tels que la Viole ou le Violon, le Son qu'on tire de la Corde dans toute sa longueur, depuis le sillet jusqu'au chevalet, sans y placer aucun doigt.

Le Son des *Cordes à vide* est non-seulement plus grave, mais plus résonnant & plus plein que quand on y pose quelque doigt ; ce qui vient de la mollesse du doigt qui gêne & intercepte le jeu des vibrations. Cette différence fait que les bons joueurs de Violon évitent de toucher les *Cordes à vide* pour ôter cette inégalité de Tymbre qui fait un mauvais effet, quand elle n'est pas dispensée à propos. Cette manière d'exécuter exige des positions recherchées, qui augmentent

la difficulté du jeu. Mais aussi quand on en a une fois acquis l'habitude, on est vraiment maître de son Instrument, & dans les Tons les plus difficiles, l'exécution marche alors comme dans les plus aisés.

VIF, *vivement*. En Italien *Vivace* : ce mot marque un Mouvement gai, prompt, animé; une exécution hardie & pleine de feu.

VILLANELLE. *s. f.* Sorte de Danse rustique dont l'Air doit être gai, marqué, d'une Mesure très-sensible. Le fond de cet Air est ordinairement un Couplet assez simple, sur lequel on fait ensuite des Doubles ou Variations. (Voyez DOUBLE, VARIATIONS.)

VIOLE. *s. f.* C'est ainsi qu'on appelle, dans la Musique Italienne, cette Partie de remplissage qu'on appelle, dans la Musique Françoise, Quinte ou Taille : car les François doublent souvent cette Partie, c'est-à-dire, en font deux pour une; ce que ne font jamais les Italiens. La *Viole* sert à lier les Dessus aux Basses, & à remplir, d'une manière harmonieuse, le trop grand vide qui resteroit entre deux. C'est pourquoi la *Viole* est toujours nécessaire pour l'Accord du tout, même quand elle ne fait que jouer la Basse à l'Octave, comme il arrive souvent dans la Musique Italienne.

VIOLON. Symphoniste qui joue du *Violon* dans un Orchestre. Les *Violons* se divisent ordinairement en premiers, qui jouent le premier Dessus; & seconds, qui jouent le second Dessus : chacune des deux Parties a son chef ou guide qui s'appelle aussi le premier; savoir le premier des premiers, & le premier des seconds. Le premier des premiers *Violons*, s'appelle aussi *Premier Violon* tout court; il est le Chef de tout l'Orchestre : c'est lui qui donne l'Accord, qui guide tous les Symphonistes, qui les remet quand ils manquent, & sur lequel ils doivent tous se régler.

VIRGULE. C'est ainsi que nos anciens Musiciens appelloient cette partie de la Note qu'on a depuis appellée la Queue. (Voyez QUEUE.)

VITE. En Italien *Presto*. Ce mot, à la tête d'un Air, indique le plus prompt de tous les Mouvemens; & il n'a, après lui, que son superlatif *Prestissimo*, ou *Presto assai*, *très-Vite*.

VIVACE. (Voyez VIF.)

UNISSON. *s. m.* Union de deux Sons qui sont au même Degré

dont l'un n'eſt ni plus grave ni plus aigu que l'autre, & dont l'Intervalle étant nul, ne donne qu'un rapport d'égalité.

Si deux Cordes ſont de même matière, égales en longueur, en groſſeur, & également tendues, elles ſeront à l'*Uniſſon*. Mais il eſt faux de dire que deux Sons à l'*Uniſſon* ſe confondent ſi parfaitement, & aient une telle identité que l'oreille ne puiſſe les diſtinguer : car ils peuvent différer de beaucoup quant au Tymbre & quant au degré de force. Une Cloche peut être à l'*Uniſſon* d'une Corde de Guitarre, une Vielle à l'*Uniſſon* d'une Flûte, & l'on n'en confondra point les Sons.

Le zéro n'eſt pas un nombre, ni l'*Uniſſon* un Intervalle; mais l'*Uniſſon* eſt à la ſérie des Intervalles, ce qu'eſt le zéro à la ſérie des nombres; c'eſt le terme d'où ils partent, c'eſt le point de leur commencement.

Ce qui conſtitue l'*Uniſſon*, c'eſt l'égalité du nombre des Vibrations faites en tems égaux par deux Sons. Dès qu'il y a inégalité entre les nombres de ces vibrations, il y a Intervalle entre les Sons qui les donnent. (Voyez Corde, Vibration.)

On s'eſt beaucoup tourmenté pour ſavoir ſi l'*Uniſſon* étoit une Conſonnance. Ariſtote prétend que non, Muris aſſure que ſi, & le P. Merſenne ſe range à ce dernier avis. Comme cela dépend de la définition du mot *Conſonnance*, je ne vois pas quelle diſpute il peut y avoir là-deſſus. Si l'on n'entend par ce mot *Conſonnance* qu'une union de deux Sons agréables à l'oreille, l'*Uniſſon* ſera Conſonnance aſſurément; mais ſi l'on y ajoûte de plus une différence du grave à l'aigu, il eſt clair qu'il ne le ſera pas.

Une queſtion plus importante, eſt de ſavoir quel eſt le plus agréable à l'oreille de l'*Uniſſon* ou d'un Intervalle conſonnant, tel, par exemple, que l'Octave ou la Quinte. Tous ceux qui ont l'oreille exercée à l'Harmonie, préfèrent l'Accord des Conſonnances à l'identité de l'*Uniſſon*; mais tous ceux qui, ſans habitude de l'Harmonie, n'ont, ſi j'oſe parler ainſi, nul préjugé dans l'oreille, portent un jugement contraire : l'*Uniſſon* ſeul leur plaît, ou tout au plus l'Octave; tout autre Intervalle leur paroit diſcordant : d'où il s'enſuivroit, ce me ſemble, que l'Harmonie la plus naturelle, & par conſéquent la meilleure, eſt à l'*Uniſſon*. (Voyez Harmonie.)

C'est une observation connue de tous les Musiciens, que celle du frémissement & de la résonnance d'une Corde, au Son d'une autre Corde montée à l'*Unisson* de la premiere, ou même à son Octave, ou même à l'Octave de sa Quinte, &c.

Voici comme on explique ce phénomene.

Le Son d'une Corde A met l'Air en mouvement. Si une autre Corde B se trouve dans la sphere du mouvement de cet Air, il agira sur elle. Chaque Corde n'est susceptible, dans un tems donné, que d'un certain nombre de Vibrations. Si les Vibrations, dont la Corde B est susceptible, sont égales en nombre à celles de la Corde A, l'air ébranlé par l'une agissant sur l'autre, & la trouvant disposée à un mouvement semblable à celui qu'il a reçu, le lui communique. Les deux Cordes marchant ainsi de pas égal, toutes les impulsions que l'air reçoit de la Corde A, & qu'il communique à la Corde B, sont coincidentes avec les vibrations de cette Corde, & par conséquent augmenteront son mouvement loin de le contrarier : ce mouvement, ainsi successivement augmenté, ira bientôt jusqu'à un frémissement sensible. Alors la Corde B rendra du Son; car toute Corde sonore qui frémit, sonne; & ce son sera nécessairement à l'*Unisson* de celui de la Corde A.

Par la même raison, l'Octave aigue frémira & résonnera aussi, mais moins fortement que l'*Unisson*; parce que la coincidence des Vibrations, & par conséquent l'impulsion de l'air, y est moins fréquente de la moitié : elle l'est encore moins dans la Douzieme ou Quinte redoublée, & moins dans la Dix-septieme ou Tierce majeure triplée, derniere des Consonnances qui frémisse & résonne sensiblement & directement : car quant à la Tierce mineure & aux Sixtes, elles ne résonnent que par combinaison.

Toutes les fois que les nombres des vibrations dont deux nombres sont susceptibles en tems égal sont commensurables, on ne peut douter que le Son de l'une ne communique à l'autre quelque ébranlement par l'aliquote commune, mais cet ébranlement n'étant plus sensible au-delà des quatre Accords précédens, il est compté pour rien dans tout le reste. (Voyez CONSONNANCE.)

Il paroit, par cette explication, qu'un Son n'en fait jamais réson-

ner un autre qu'en vertu de quelque *Uniſſon*; car un Son quelconque donne toujours l'*Uniſſon* de ſes aliquotes : mais comme il ne ſauroit donner l'*Uniſſon* de ſes multiples, il s'enſuit qu'une Corde ſonore en mouvement n'en peut jamais faire réſonner ni frémir une plus grave qu'elle. Sur quoi l'on peut juger de la vérité de l'expérience dont M. Rameau tire l'origine du Mode mineur.

UNISSONI. Ce mot Italien, écrit tout au long ou en abrégé dans une Partition ſur la Portée vide du ſecond Violon, marque qu'il doit jouer à l'Uniſſon ſur la Partie du premier; & ce même mot, écrit ſur la Portée vide du premier Violon, marque qu'il doit jouer à l'Uniſſon ſur la Partie du Chant.

UNITÉ DE MÉLODIE. Tous les beaux Arts ont quelque *Unité* d'objet, ſource du plaiſir qu'ils donnent à l'eſprit : car l'attention partagée ne ſe repoſe nulle part, & quand deux objets nous occupent, c'eſt une preuve qu'aucun des deux ne nous ſatisfait. Il y a, dans la Muſique, une *Unité* ſucceſſive qui ſe rapporte au ſujet, & par laquelle toutes les Parties, bien liées, compoſent un ſeul tout, dont on apperçoit l'enſemble & tous les rapports.

Mais il y a une autre *Unité* d'objet plus fine, plus ſimultanée, & d'où naît, ſans qu'on y ſonge, l'énergie de la Muſique & la force de ſes expreſſions.

Lorſque j'entends chanter nos Pſeaumes à quatre Parties, je commence toujours par être ſaiſi, ravi de cette Harmonie pleine & nerveuſe; & les premiers accords, quand ils ſont entonnés bien juſte, m'émeuvent juſqu'à friſſonner. Mais à peine en ai-je écouté la ſuite, pendant quelques minutes, que mon attention ſe relâche, le bruit m'étourdit peu-à-peu; bientôt il me laſſe, & je ſuis enfin ennuyé de n'entendre que des Accords.

Cet effet ne m'arrive point, quand j'entends de bonne Muſique moderne, quoique l'Harmonie en ſoit moins vigoureuſe; & je me ſouviens qu'à l'Opéra de Veniſe, loin qu'un bel Air bien exécuté m'ait jamais ennuyé, je lui donnois, quelque long qu'il fût, une attention toujours nouvelle, & l'écoutois avec plus d'intérêt à la fin qu'au commencement.

Cette différence vient de celle du caractère des deux Muſiques dont

dont l'une n'eſt ſeulement qu'une ſuite d'Accords, & l'autre eſt une ſuite de Chant. Or le plaiſir de l'Harmonie n'eſt qu'un plaiſir de pure ſenſation, & la jouiſſance des ſens eſt toujours courte, la ſatiété & l'ennui la ſuivent de près : mais le plaiſir de la Melodie & du Chant, eſt un plaiſir d'intérêt & de ſentiment qui parle au cœur, & que l'Artiſte peut toujours ſoutenir & renouveller à force de génie.

La Muſique doit donc néceſſairement chanter pour toucher, pour plaire, pour ſoutenir l'intérêt & l'attention. Mais comment dans nos Syſtèmes d'Accords & d'Harmonie, la Muſique s'y prendra-t-elle pour chanter ? Si chaque Partie a ſon Chant propre, tous ces Chants, entendus à la fois, ſe détruiront mutuellement, & ne feront plus de Chant : ſi toutes les Parties font le même Chant, l'on n'aura plus d'Harmonie, & le Concert ſera tout à l'Uniſſon.

La maniere, dont un inſtinct muſical, un certain ſentiment ſourd du génie, a levé cette difficulté ſans la voir, & en a même tiré avantage, eſt bien remarquable. L'Harmonie, qui devroit étouffer la Melodie, l'anime, la renforce, la détermine : les diverſes Parties, ſans ſe confondre, concourent au même effet ; & quoique chacune d'elles paroiſſe avoir ſon Chant propre, de toutes ces Parties réunies, on n'entend ſortir qu'un ſeul & même Chant. C'eſt-là ce que j'appelle *Unité de Melodie.*

Voici comment l'Harmonie concourt elle-même à cette *Unité*, loin d'y nuire. Ce ſont nos Modes qui caractériſent nos Chants, & nos Modes ſont fondés ſur notre Harmonie. Toutes les fois donc que l'Harmonie renforce ou détermine le ſentiment du Mode & de la Modulation, elle ajoute à l'expreſſion du Chant, pourvu qu'elle ne le couvre pas.

L'Art du Compoſiteur eſt donc, relativement à l'*Unité de Melodie*, 1°. Quand le Mode n'eſt pas aſſez déterminé par le Chant, de le déterminer mieux par l'Harmonie. 2°. De choiſir & tourner ſes Accords de maniere que le Son le plus ſaillant ſoit toujours celui qui chante, & que celui qui le fait le mieux ſortir ſoit à la Baſſe. 3°. D'ajouter à l'énergie de chaque paſſage par des Accords durs ſi l'expreſſion eſt dure, & doux ſi l'expreſſion eſt douce. 4°. D'avoir égard dans la tournure de l'Accompagnement au *Forte-piano* de la Mélodie.

5°. Enfin, de faire en ſorte que le Chant des autres Parties, loin de contrarier celui de la Partie principale, le ſoutienne, le ſeconde, & lui donne un plus vif accent.

M. Rameau, pour prouver que l'énergie de la Muſique vient toute de l'Harmonie, donne l'exemple d'un même Intervalle qu'il appelle un même Chant, lequel prend des caractères tout différens, ſelon les diverſes manières de l'accompagner. M. Rameau n'a pas vû qu'il prouvoit tout le contraire de ce qu'il vouloit prouver; car dans tous les exemples qu'il donne, l'Accompagnement de la Baſſe ne ſert qu'à déterminer le Chant. Un ſimple Intervalle n'eſt point un Chant, il ne devient Chant que quand il a ſa place aſſignée dans le Mode; & la Baſſe, en déterminant le Mode & le lieu du Mode qu'occupe cet Intervalle, détermine alors cet Intervalle à être tel ou tel Chant; de ſorte que ſi, par ce qui précède l'Intervalle dans la même Partie, on détermine bien le lieu qu'il a dans ſa Modulation; je ſoutiens qu'il aura ſon effet ſans aucune Baſſe: ainſi l'Harmonie n'agit, dans cette occaſion, qu'en déterminant la Mélodie à être telle ou telle, & c'eſt purement comme Mélodie que l'Intervalle a différentes expreſſions ſelon le lieu du Mode où il eſt employé.

L'*Unité de Mélodie* exige bien qu'on n'entende jamais deux Mélodies à la fois, mais non pas que la Mélodie ne paſſe jamais d'une Partie à l'autre; au contraire, il y a ſouvent de l'élégance & du goût à ménager à propos ce paſſage, même du Chant à l'Accompagnement, pourvu que la parole ſoit toujours entendue. Il y a même des Harmonies ſavantes & bien ménagées, où la Mélodie, ſans être dans aucune Partie, réſulte ſeulement de l'effet du tout. On en trouvera (*Pl. M. Fig.* 7.) un exemple, qui, bien que groſſier, ſuffit pour faire entendre ce que je veux dire.

Il faudroit un Traité pour montrer en détail l'application de ce principe aux *Duo*, *Trio*, *Quatuor*, aux Chœurs, aux Pièces de ſymphonie. Les hommes de génie en découvriront ſuffiſamment l'étendue & l'uſage, & leurs ouvrages en inſtruiront les autres. Je concluds donc, & je dis, que du principe que je viens d'établir, il s'en-ſuit: premièrement, que toute Muſique qui ne chante point eſt ennuyeuſe, quelque Harmonie qu'elle puiſſe avoir; ſecondement, que toute Muſique où

l'on distingue plusieurs Chants simultanés est mauvaise, & qu'il en résulte le même effet que de deux ou plusieurs discours prononcés à la fois sur le même Ton. Par ce jugement, qui n'admet nulle exception, l'on voit ce qu'on doit penser de ces merveilleuses Musiques où un Air sert d'Accompagnement à un autre Air.

C'est dans ce principe de l'*Unité* de Mélodie que les Italiens ont senti & suivi sans le connoître, mais que les François n'ont ni connu ni suivi : c'est, dis-je, dans ce grand principe que consiste la différence essencielle des deux Musiques : & c'est, je crois, ce qu'en dira tout juge impartial qui voudra donner à l'une & à l'autre la même attention ; si toutefois la chose est possible.

Lorsque j'eus découvert ce principe, je voulus, avant de le proposer, en essayer l'application par moi-même ; cet essai produisit le *Devin du Village* ; après le succès, j'en parlai dans ma *Lettre sur la Musique Françoise*. C'est aux Maîtres de l'Art à juger si le principe est bon, & si j'ai bien suivi les règles qui en découlent.

U N I V O Q U E. *adj.* Les Consonnances *Univoques* sont l'Octave & ses répliques, parce que toutes portent le même nom. Ptolomée fut le premier qui les appella ainsi.

V O C A L. *adj.* Qui appartient au Chant des Voix. Tour de Chant *Vocal* ; Musique *Vocale*.

V O C A L E. On prend quelquefois substantivement cet adjectif pour exprimer la partie de la Musique qui s'exécute par des Voix. *Les Symphonies d'un tel Opéra sont assez bien faites ; mais la* Vocale *est mauvaise*.

V O I X. *s. f.* La somme de tous les Sons qu'un homme peut, en parlant, en chantant, en criant, tirer de son organe, forme ce qu'on appelle sa *Voix*, & les qualités de cette *Voix* dépendent aussi de celles des Sons qui la forment. Ainsi, l'on doit d'abord appliquer à la *Voix* tout ce que j'ai dit du Son en général. (Voyez Son.)

Les Physiciens distinguent dans l'homme différentes sortes de *Voix* ; ou, si l'on veut, ils considèrent la même *Voix* sous différentes faces.

1. Comme un simple Son, tel que le cri des enfans.

2. Comme un Son articulé, tel qu'il est dans la parole.

3. Dans le Chant, qui ajoûte à la parole la Modulation & la variété des Tons.

4. Dans la déclamation, qui paroît dépendre d'une nouvelle modification dans le Son & dans la substance même de la *Voix*; Modification différente de celle du Chant & de celle de la parole, puisqu'elle peut s'unir à l'une & à l'autre, ou en être retranchée.

On peut voir, dans l'Encyclopédie, à l'article *Déclamation des Anciens*, d'où ces divisions sont tirées, l'explication que donne M. Duclos de ces différentes sortes de *Voix*. Je me contenterai de transcrire ici ce qu'il dit de la *Voix* chantante ou musicale, la seule qui se rapporte à mon sujet.

» Les anciens Musiciens ont établi, après Aristoxène : 1°. Que la » *Voix* de Chant passe d'un degré d'élevation ou d'abbaissement à un » autre degré; c'est-à-dire, d'un Ton à l'autre, par saut, sans parcourir l'In- » tervalle qui les sépare; au lieu que celle du discours s'élève & s'ab- » baisse par un mouvement continu. 2°. Que la *Voix* de Chant se sou- » tient sur le même Ton, considéré comme un point indivisible; ce » qui n'arrive pas dans la simple prononciation.

» Cette marche par sauts & avec des repos, est en effet celle de la » *Voix* de Chant : mais n'y a-t-il rien de plus dans le Chant? Il y a » eu une Déclamation tragique qui admettoit le passage par saut d'un » Ton à l'autre, & le repos sur un Ton. On remarque la même chose » dans certains Orateurs. Cependant cette Déclamation est encore » différente de la *Voix* de Chant.

» M. Dodart, qui joignoit à l'esprit de discussion & de recherche la » plus grande connoissance de la Physique, de l'Anatomie, & du jeu » des parties du corps humain, avoit particulièrement porté son at- » tention sur les organes de la *Voix*. Il observe, 1°. que tel homme, » dont la *Voix* de parole est déplaisante, a le Chant très-agréable, & » au contraire : 2°. que si nous n'avons pas entendu chanter quelqu'un, » quelque connoissance que nous ayons de sa *Voix* de parole, nous ne » le reconnoîtrons pas à sa *Voix* de Chant.

» M. Dodart, en continuant ses recherches, découvrit que, dans la » *Voix* de Chant, il y a de plus que dans celle de la parole, un mouve- » ment de tout le larynx; c'est-à-dire, de la partie de la trachée-artère

» qui forme comme un nouveau canal qui ſe termine à la glotte, qui » en enveloppe & ſoutient les muſcles. La différence entre les deux Voix » vient donc de celle qu'il y a entre le larynx aſſis & en repos ſur ſes » attaches, dans la parole, & ce même larynx ſuſpendu ſur ſes » attaches, en action & mû par un balancement de haut en bas & de » bas en haut. Ce balancement peut ſe comparer au mouvement des » oiſeaux qui planent, ou des poiſſons qui ſe ſoutiennent à la même » place contre le fil de l'eau. Quoique les aîles des uns & les na- » geoires des autres paroiſſent immobiles à l'œil, elles ſont de conti- » nuelles vibrations, mais ſi courtes & ſi promptes qu'elles ſont im- » perceptibles.

» Le balancement du larynx produit, dans la *Voix* de Chant, une » eſpèce d'ondulation qui n'eſt pas dans la ſimple parole. L'ondula- » tion ſoutenue & modérée dans les belles *Voix* ſe fait trop ſentir dans les » *Voix* chevrotantes ou foibles. Cette ondulation ne doit pas ſe con- » fondre avec les Cadences & les Roulemens qui ſe font par des mou- » vemens très-prompts & très-délicats de l'ouverture de la glotte, & » qui ſont compoſés de l'Intervalle d'un Ton ou d'un demi Ton.

» La *Voix*, ſoit du Chant, ſoit de la parole, vient toute entière » de la glotte pour le Son & pour le Ton ; mais l'ondulation vient en- » tièrement du balancement de tout le larynx ; elle ne fait point partie » de la *Voix*, mais elle en affecte la totalité.

» Il réſulte de ce qui vient d'être expoſé, que la *Voix* de Chant » conſiſte dans la marche par ſauts d'un Ton à un autre, dans le ſéjour » ſur les Tons, & dans cette ondulation du larynx qui affecte la totalité » & la ſubſtance même du Son ».

Quoique cette explication ſoit très-nette & très-philoſophique, elle laiſſe, à mon avis, quelque choſe à déſirer ; & ce caractère d'ondulation, donné par le balancement du larynx, à la *Voix* de Chant, ne me paroît pas lui être plus eſſenciel que la marche par ſauts, & le ſéjour ſur les Tons, qui, de l'aveu de M. Duclos, ne ſont pas pour cette *Voix* des caractères ſpécifiques.

Car, premièrement, on peut, à volonté, donner ou ôter à la *Voix* cette ondulation quand on chante, & l'on n'en chante pas moins quand on file un Son tout uni ſans aucune eſpèce d'ondulation.

Secondement, les Sons des Instrumens ne diffèrent en aucune sorte de ceux de la *Voix* chantante, quant à leur nature de Sons musicaux, & n'ont rien par eux-mêmes de cette ondulation. Troisièmement, cette ondulation se forme dans le Ton & non dans le Tymbre; la preuve en est que, sur le Violon & sur d'autres Instrumens, on imite cette ondulation, non par aucun balancement semblable au mouvement supposé du larynx, mais par un balancement du doigt sur la Corde, laquelle, ainsi racourcie & ralongée alternativement & presque imperceptiblement, rend deux Sons alternatifs à mesure que le doigt se recule ou s'avance. Ainsi, l'ondulation, quoi qu'en dise M. Dodart, ne consiste pas dans un balancement très-léger du même Son, mais dans l'alternation plus ou moins fréquente de deux Sons très-voisins, & quand les Sons sont trop éloignés, & que les secousses alternatives sont trop rudes, alors l'ondulation devient chevrottement.

Je penserois que le vrai caractère distinctif de la *Voix* de Chant est de former des Sons appréciables dont on peut prendre ou sentir l'Unisson, & de passer de l'un à l'autre par des Intervalles harmoniques & commensurables, au lieu que, dans la *Voix* parlante, ou les Sons ne sont pas assez soutenus, &, pour ainsi dire, assez uns pour pouvoir être appréciés, ou les Intervalles qui les séparent ne sont point assez harmoniques, ni leurs rapports assez simples.

Les observations qu'a fait M. Dodart sur les différences de la *Voix* de parole, & de la *Voix* de Chant dans le même homme, loin de contrarier cette explication, la confirment; car, comme il y a des Langues plus ou moins harmonieuses, dont les Accens sont plus ou moins Musicaux, on remarque aussi, dans ces Langues, que les *Voix* de parole & de Chant se rapprochent ou s'éloignent dans la même proportion. Ainsi, comme la Langue Italienne est plus Musicale que la Françoise, la parole s'y éloigne moins du Chant; & il est plus aisé d'y reconnoître, au Chant, l'homme qu'on a entendu parler. Dans une Langue qui seroit toute harmonieuse, comme étoit au commencement la Langue Grecque, la différence de la *Voix* de parole à la *Voix* de Chant seroit nulle; on n'auroit que la même *Voix* pour parler & pour chanter; peut-être est-ce encore aujourd'hui le cas des Chinois.

En voilà trop, peut-être, sur les différens genres de *Voix*; je reviens à la *Voix* de Chant, & je m'y bornerai dans le reste de cet article.

Chaque Individu a sa *Voix* particulière qui se distingue de toute autre *Voix* par quelque différence propre, comme un visage se distingue d'un autre; mais il y a aussi de ces différences qui sont communes à plusieurs, & qui, formant autant d'espèces de *Voix*, demandent pour chacune une dénomination particulière.

Le caractère le plus général qui distingue les *Voix*, n'est pas celui qui se tire de leur Tymbre ou de leur Volume; mais du Degré qu'occupe ce Volume dans le Système général des Sons.

On distingue donc généralement les *Voix* en deux Classes; savoir, les *Voix* aigues & les *Voix* graves. La différence commune des unes aux autres, est à-peu-près d'une Octave; ce qui fait que les *Voix* aigues chantent réellement à l'Octave des *Voix* graves, quand elles semblent chanter à l'Unisson.

Les *Voix* graves sont les plus ordinaires aux hommes faits; les *Voix* aiguës sont celles des femmes: les Eunuques & les enfans ont aussi à peu-près le même Diapason de *Voix* que les femmes; tous les hommes en peuvent même approcher en chantant le Faucet. Mais de toutes les *Voix* aiguës, il faut convenir, malgré la prévention des Italiens pour les Castrati, qu'il n'y en a point d'espece comparable à celle des femmes, ni pour l'étendue ni pour la beauté du Tymbre. La *Voix* des enfans a peu de consistance & n'a point de bas; celle des Eunuques, au contraire, n'a d'éclat que dans le haut; & pour le Faucet, c'est le plus désagréable de tous les Tymbres de la *Voix* humaine: il suffit, pour en convenir, d'écouter à Paris les Chœurs du Concert Spirituel, & d'en comparer les Dessus avec ceux de l'Opéra.

Tous ces différens Diapasons, réunis & mis en ordre, forment une étendue générale d'à-peu-près trois Octaves, qu'on a divisées en quatre Parties, dont trois, appellées *Haute-Contre*, *Taille* & *Basse*, appartiennent aux *Voix* graves, & la quatrieme seulement qu'on appelle *Dessus*, est assignée aux *Voix* aiguës. Sur quoi voici quelques remarques qui se présentent.

I. Selon la portée des *Voix* ordinaires, qu'on peut fixer à-peu-près à une Dixième majeure, en mettant deux Degrés d'Intervalle entre chaque espèce de *Voix* & celle qui la suit, ce qui est toute la différence qu'on peut leur donner, le Systême général des *Voix* humaines dans les deux sexes, qu'on fait passer trois Octaves, ne devroit enfermer que deux Octaves & deux Tons. C'étoit en effet à cette étendue que se bornèrent les quatre Parties de la Musique, long-tems après l'invention du Contre-Point, comme on le voit dans les Compositions du quatorzième siècle, où la même Clef, sur quatre positions successives de Ligne en Ligne, sert pour la Basse qu'ils appelloient *Tenor*, pour la Taille qu'ils appelloient *Contratenor*, pour la Haute-Contre, qu'ils appelloient *Mottetus*, & pour le Dessus qu'ils appelloient *Triplum*. Cette distribution devoit rendre à la vérité la Composition plus difficile; mais en même tems l'Harmonie plus serrée & plus agréable.

II. Pour pousser le Systême vocal à l'étendue de trois Octaves avec la gradation dont je viens de parler, il faudroit six Parties au lieu de quatre; & rien ne seroit plus naturel que cette division, non par rapport à l'Harmonie, qui ne comporte pas tant de Son différens; mais par rapport aux *Voix* qui sont actuellement assez mal distribuées. En effet, pourquoi trois Parties dans les *Voix* d'hommes, & une seulement dans les *Voix* de femmes, si la totalité de celles-ci renferme une aussi grande étendue que la totalité des autres? Qu'on mesure l'Intervalle des Sons les plus aigus des *Voix* féminines les plus aiguës aux Sons les plus graves des *Voix* féminines les plus graves; qu'on fasse la même chose pour les *Voix* d'hommes; & non-seulement on n'y trouvera pas une différence suffisante pour établir trois Parties d'un côté & une seule de l'autre: mais cette différence même, s'il y en a, se réduira à très-peu de chose. Pour juger sainement de cela, il ne faut pas se borner à l'examen des choses telles qu'elles sont; mais voir encore ce qu'elles pourroient être, & considérer que l'usage contribue beaucoup à former les *Voix* sur le caractère qu'on veut leur donner. En France, où l'on veut des Basses, des Haute-Contres, & où l'on ne fait aucun cas des Bas-Dessus, les *Voix* d'hommes prennent différens caractères, & les *Voix* de femmes n'en gardent qu'un seul: mais en Italie,

ſtalie, où l'on fait autant de cas d'un beau Bas-Deſſus que de la *Voix* la plus aigue, il ſe trouve parmi les femmes de tres-belles *Voix* graves qu'ils appellent *Contr'alti*, & de tres belles *Voix* aigues qu'ils appellent *Soprani*; au contraire, en *Voix* d'hommes récitantes, ils n'ont que des *Tenori*: de ſorte que s'il n'y a qu'un caractere de *Voix* de femmes dans nos Opéra, dans les leurs il n'y a qu'un caractere de *Voix* d'hommes.

A l'égard des Chœurs, ſi généralement les Parties en ſont diſtribuées en Italie comme en France, c'eſt un uſage univerſel, mais arbitraire, qui n'a point de fondement naturel. D'ailleurs n'admire-t on pas en pluſieurs lieux, & ſingulièrement à Veniſe, de très-belles Muſiques à grand Chœur, exécutées uniquement par de jeunes filles?

III. Le trop grand éloignement des *Voix* entr'elles, qui leur fait à toutes excéder leur portée, oblige ſouvent d'en ſubdiviſer pluſieurs. C'eſt ainſi qu'on diviſe les Baſſes en Baſſe-Contres & Baſſe-Tailles, les Tailles en Haute-Tailles & Concordans, les Deſſus en premiers & ſeconds: mais dans tout cela on n'apperçoit rien de fixe, rien de réglé ſur quelque principe. L'eſprit général des Compoſiteurs François eſt toujours de forcer les *Voix* pour les faire crier plutôt que chanter: c'eſt pour cela qu'on paroit aujourd'hui ſe borner aux Baſſes & Haute-Contres qui ſont dans les deux extrêmes. A l'égard de la Taille, Partie ſi naturelle à l'homme qu'on l'appelle *Voix humaine* par excellence, elle eſt déja bannie de nos Opéra où l'on ne veut rien de naturel; & par la meme raiſon elle ne tardera pas à l'être de toute la Muſique Françoiſe.

On diſtingue encore les *Voix* par beaucoup d'autres différences que celles du grave à l'aigu. Il y a des *Voix* fortes dont les Sons ſont forts & bruyans, des *Voix* douces dont les Sons ſont doux & flûtés, de grandes *Voix* qui ont beaucoup d'étendue, de belles *Voix* dont les Sons ſont pleins, juſtes & harmonieux; il y a auſſi les contraires de tout cela. Il y a des *Voix* dures & peſantes; il y a des *Voix* flexibles & légères; il y en a dont les beaux Sons ſont inégalement diſtribués, aux unes dans le haut, à d'autres dans le *Medium*, à d'autres dans le bas; il y a auſſi des *Voix* égales, qui font ſentir le meme Tymbre dans toute leur étendue. C'eſt au Compoſiteur à tirer parti de chaque *Voix*, par ce que

ſon caractère a de plus avantageux. En Italie, où chaque fois qu'on remet au Théâtre un Opéra, c'eſt toujours de nouvelle Muſique ; les Compoſiteurs ont toujours grand ſoin d'approprier tous les rôles aux *Voix* qui les doivent chanter. Mais en France, où la même Muſique dure des ſiècles, il faut que chaque rôle ſerve toujours à toutes les *Voix* de même eſpèce, & c'eſt peut-être une des raiſons pourquoi le Chant François, loin d'acquérir aucune perfection, devient de jour en jour plus traînant & plus lourd.

La *Voix* la plus étendue, la plus fléxible, la plus douce, la plus harmonieuſe qui peut-être ait jamais exiſté, paroît avoir été celle du Chevalier Balthaſar Ferri, Pérouſin, dans le ſiècle dernier. Chanteur unique & prodigieux, que s'arrachoient tour-à-tour les Souverains de l'Europe, qui fut comblé de biens & d'honneurs durant ſa vie, & dont toutes les Muſes d'Italie célébrèrent à l'envi les talens & la gloire après ſa mort. Tous les écrits faits à la louange de ce Muſicien célèbre reſpirent le raviſſement, l'enthouſiaſme, & l'accord de tous ſes contemporains montre qu'un talent ſi parfait & ſi rare étoit même au-deſſus de l'envie. Rien, diſent-ils, ne peut exprimer l'éclat de ſa *Voix* ni les graces de ſon Chant; il avoit, au plus haut degré, tous les caractères de perfection dans tous les genres ; il étoit gai, fier, grave, tendre à ſa volonté, & les cœurs ſe fondoient à ſon pathétique. Parmi l'infinité de tours de force qu'il faiſoit de ſa *Voix*, je n'en citerai qu'un ſeul. Il montoit & redeſcendoit tout d'une haleine deux Octaves pleines par un Trill continuel marqué ſur tous les Degrés chromatiques avec tant de juſteſſe, quoique ſans Accompagnement, que ſi l'on venoit à frapper bruſquement cet Accompagnement ſous la Note où il ſe trouvoit, ſoit Bémol, ſoit Dièſe, on ſentoit à l'inſtant l'Accord d'une juſteſſe à ſurprendre tous les Auditeurs.

On appelle encore *Voix* les parties vocales & récitantes pour leſquelles une Pièce de Muſique eſt compoſée ; ainſi l'on dit un Mottet à *Voix* ſeule, au lieu de dire un Mottet en récit ; une Cantate à deux *Voix*, au lieu de dire une Cantate en Duo ou à deux Parties, &c. (Voyez Duo, Trio, &c.)

VOLTE. *ſ. f.* Sorte d'Air à trois Tems propre à une Danſe de

même nom, laquelle eſt compoſée de beaucoup de tours & retours, d'où lui eſt venu le nom de *Volte*. Cette Danſe étoit une eſpèce de Gaillarde, & n'eſt plus en uſage depuis longtems.

VOLUME. Le *Volume* d'une Voix eſt l'étendue ou l'Intervalle qui eſt entre le Son le plus aigu & le Son le plus grave qu'elle peut rendre. Le *Volume* des Voix les plus ordinaires eſt d'environ huit à neuf Tons ; les plus grandes Voix ne paſſent guères les deux Octaves en Sons bien juſtes & bien pleins.

UPINGE. Sorte de Chanſon conſacrée à Diane parmi les Grecs. (Voyez CHANSON.)

UT. La première des ſix ſyllabes de la Gamme de l'Arétin, laquelle répond à la lettre C.

Par la méthode des Tranſpoſitions on appelle toujours *Ut* la Tonique des Modes majeurs & la Médiante des Modes mineurs. (Voyez GAMME, TRANSPOSITION.)

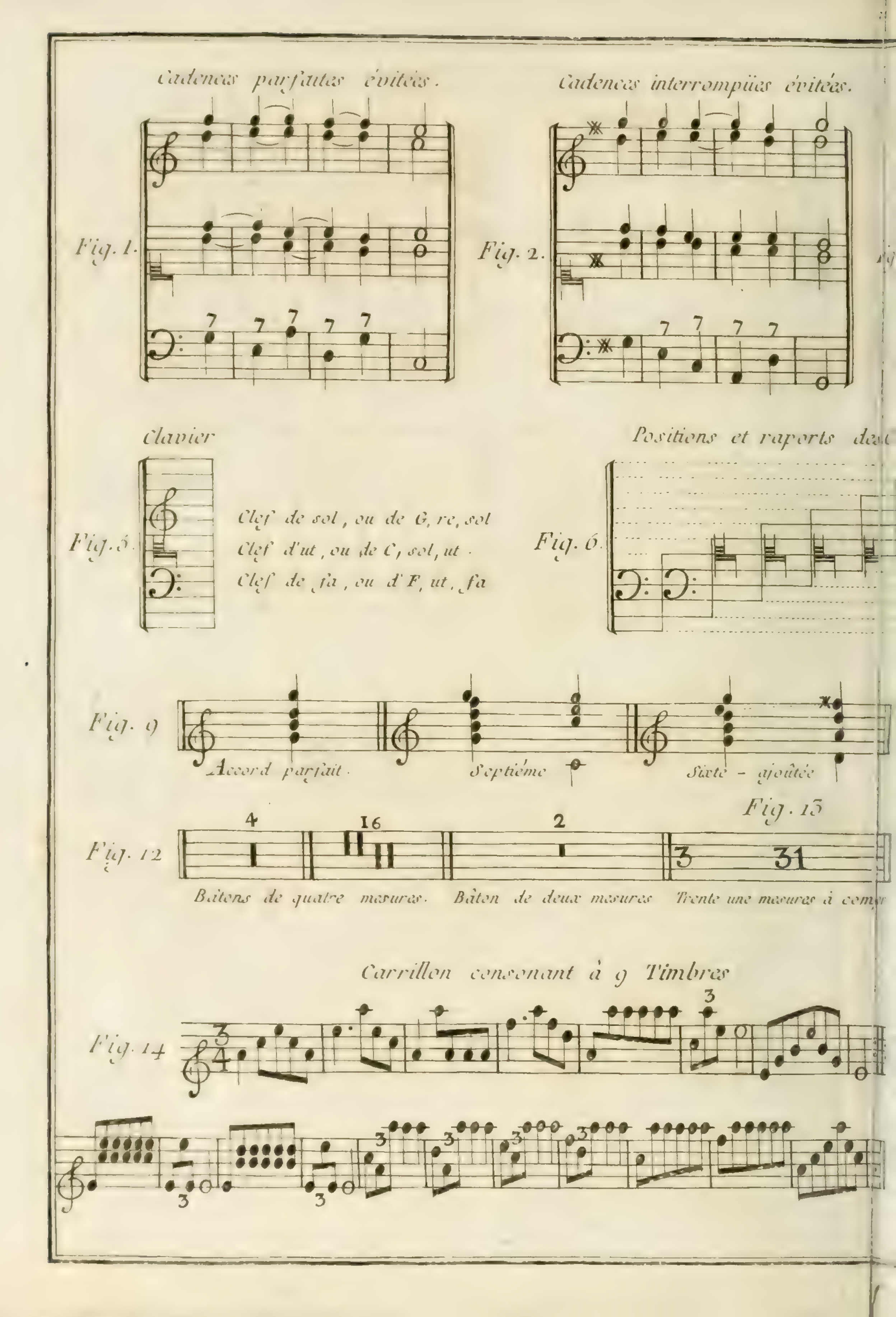
Les Italiens trouvant cette ſyllabe *Ut* trop ſourde, lui ſubſtituent, en ſolfiant, la ſyllabe *Do*.



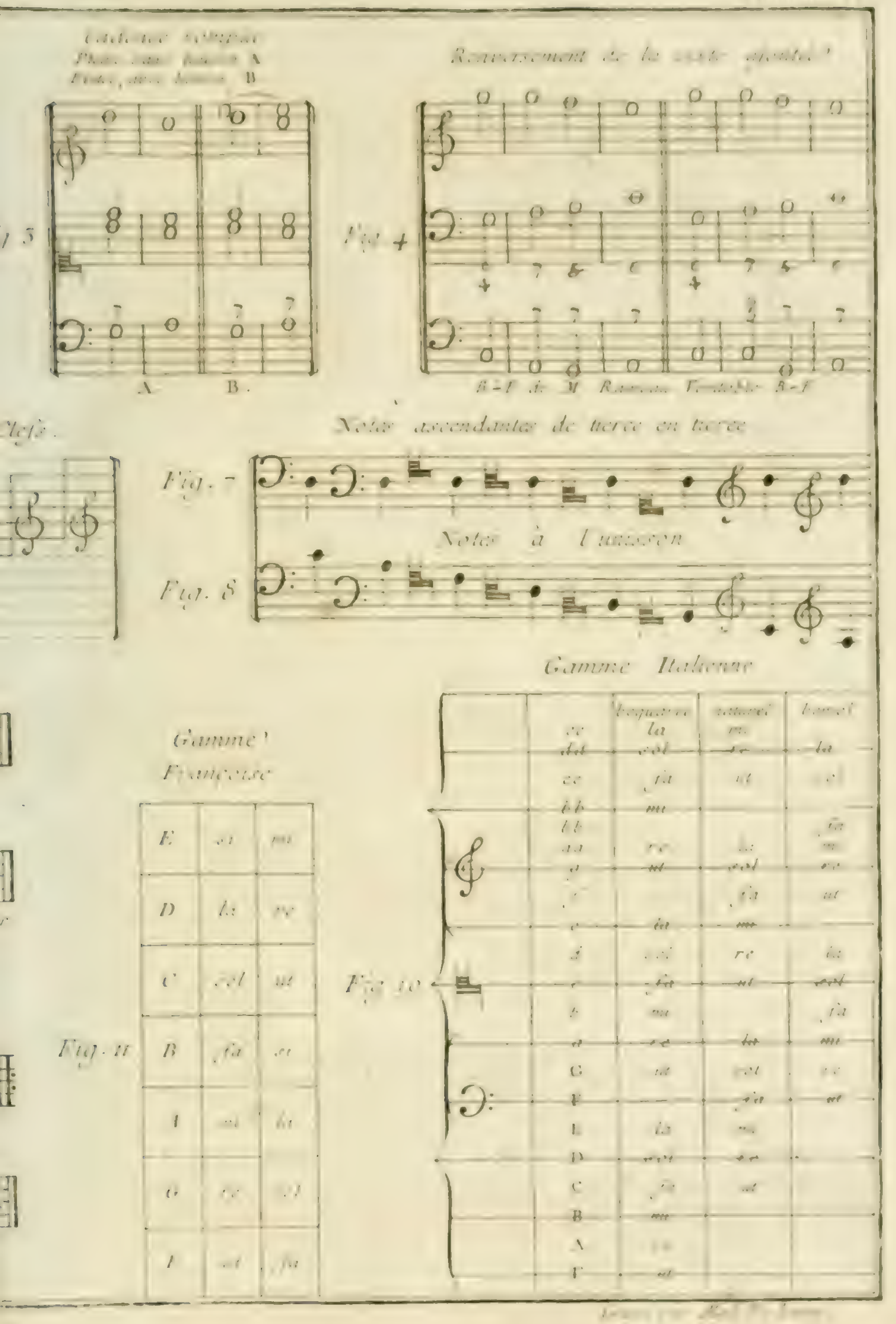
Z.

ZA. Syllabe par laquelle on diſtingue, dans le Plain-Chant, le *Si* Bémol du *Si* naturel auquel on laiſſe le nom de *Si*
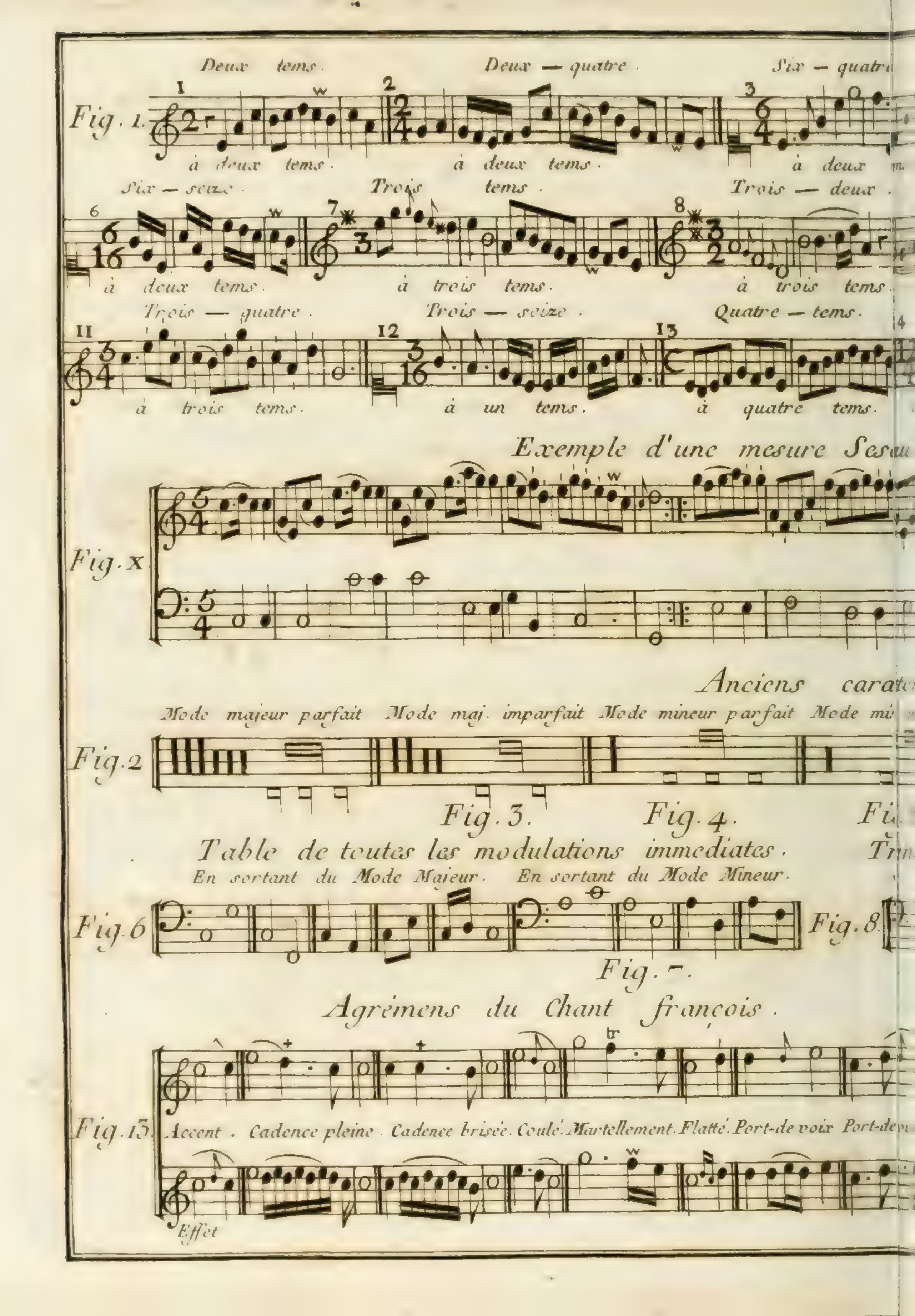
FIN.



Cadences parfaites évitées.
Cadences interrompües évitées.
Fig. 1.
Fig. 2.
Clavier
Fig. 3.
Clef de sol, ou de G, re, sol
Clef d'ut, ou de C, sol, ut.
Clef de fa, ou d'F, ut, fa
Positions et raports des
Fig. 6.
Fig. 9
Accord parfait.
Septiéme
Sixte - ajoûtée
Fig. 13
Fig. 12
Bâtons de quatre mesures.
Bâton de deux mesures
Trente une mesures à comp
Carrillon consonant à 9 Timbres
Fig. 14



A
B
Fig. 4
Fig. 7
Notes ascendantes de tierce en tierce
Notes à l'unisson
Fig. 8
Gamme Italienne
Fig. 10
Gamme Françoise
Fig. 11
E si mi
D la re
C sol ut
B fa si
A mi la
G re sol
F ut fa



Deux tems.
Deux — quatre.
Six — quatre
Fig. 1.
à deux tems.
à deux tems.
à deux
Six — seize.
Trois tems.
Trois — deux.
à deux tems.
à trois tems.
à trois tems.
Trois — quatre.
Trois — seize.
Quatre — tems.
à trois tems.
à un tems.
à quatre tems.
Exemple d'une mesure Sesqu
Fig. x
Anciens carat
Mode majeur parfait
Mode maj. imparfait
Mode mineur parfait
Mode mi
Fig. 2
Fig. 3.
Fig. 4.
Table de toutes les modulations immediates.
En sortant du Mode Majeur.
En sortant du Mode Mineur.
Fig. 6
Fig. 8.
Fig. 7.
Agrémens du Chant françois.
Fig. 13.
Accent. Cadence pleine. Cadence brisée. Coulé. Martellement. Flatté. Port-de voix Port-de
Effet
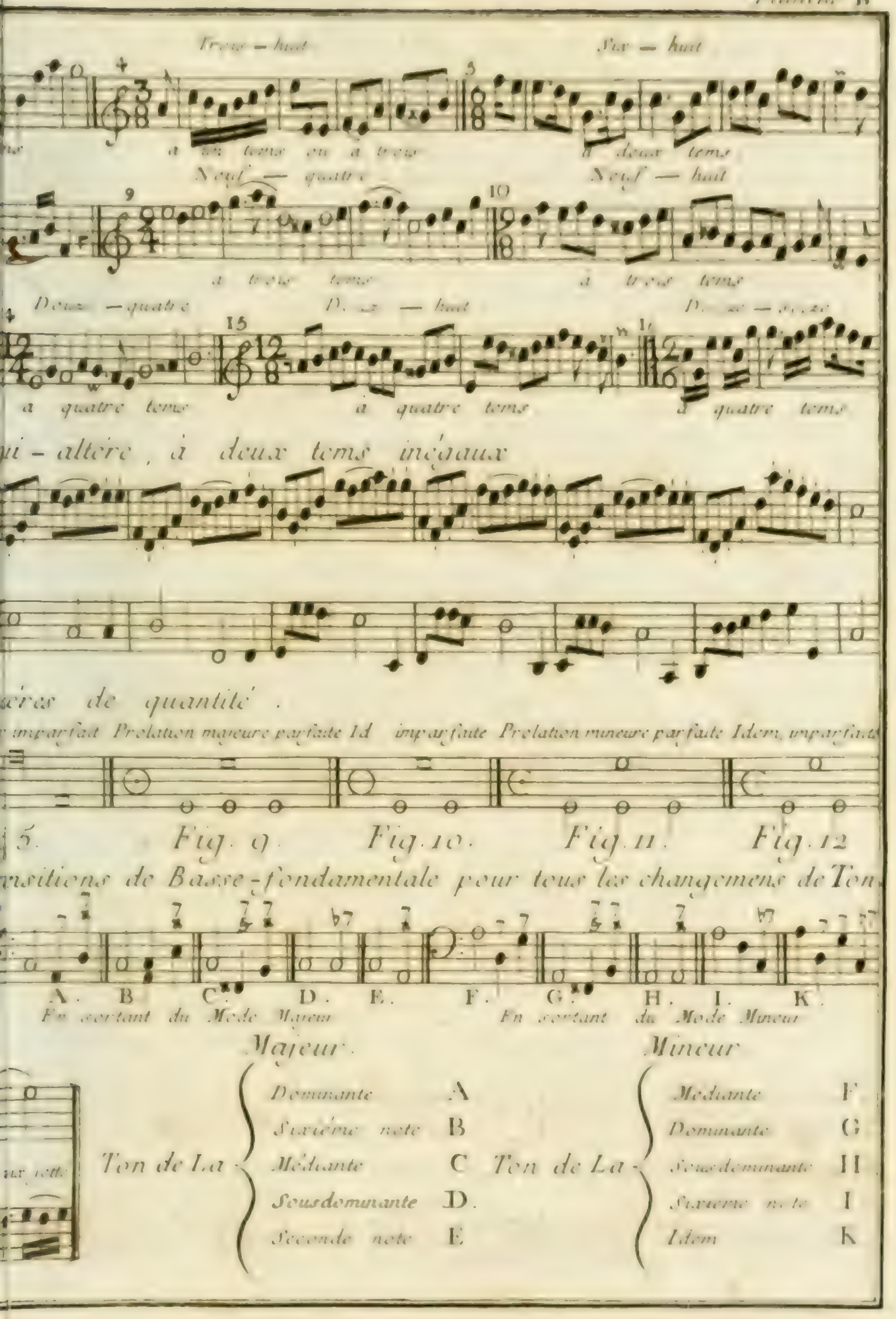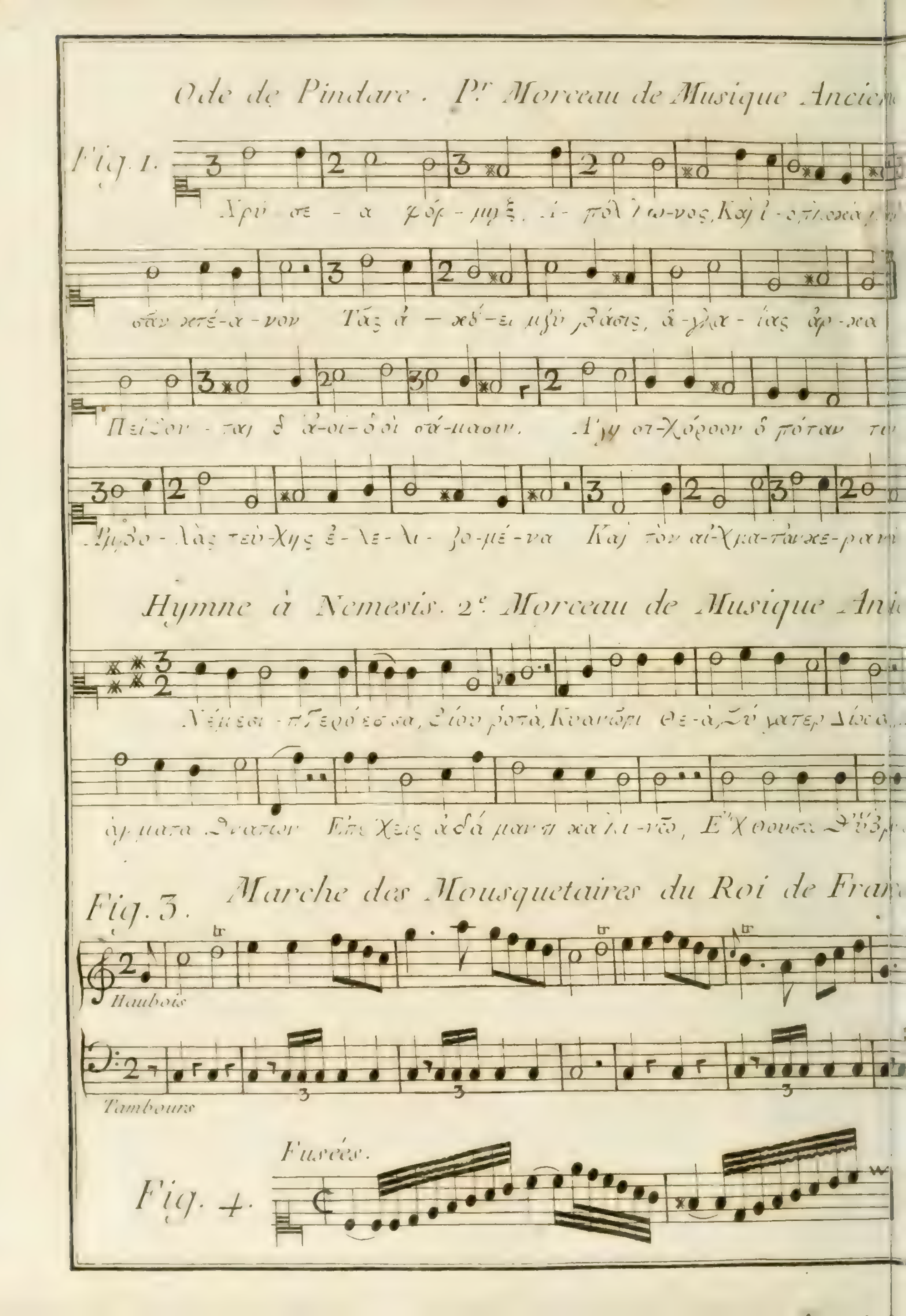


Planche B
Trois — huit
Six — huit
à un tems ou à trois
à deux tems
Neuf — quatre
Neuf — huit
à trois tems
à trois tems
Douze — quatre
Douze — huit
à quatre tems
à quatre tems
à quatre tems
altère, à deux tems inégaux
de quantité.
Prolation majeure parfaite
Prolation mineure parfaite
Idem, imparfaite
Fig. 9.
Fig. 10.
Fig. 11.
Fig. 12
de Basse-fondamentale pour tous les changemens de Ton.
A. B. C. D. E. F. G. H. I. K.
En sortant du Mode Majeur
En sortant du Mode Mineur
Majeur.
Mineur
Ton de La
Dominante A
Sixième note B
Médiante C
Sousdominante D.
Seconde note E
Ton de La
Médiante F
Dominante G
Sousdominante H
Sixième note I
Idem K
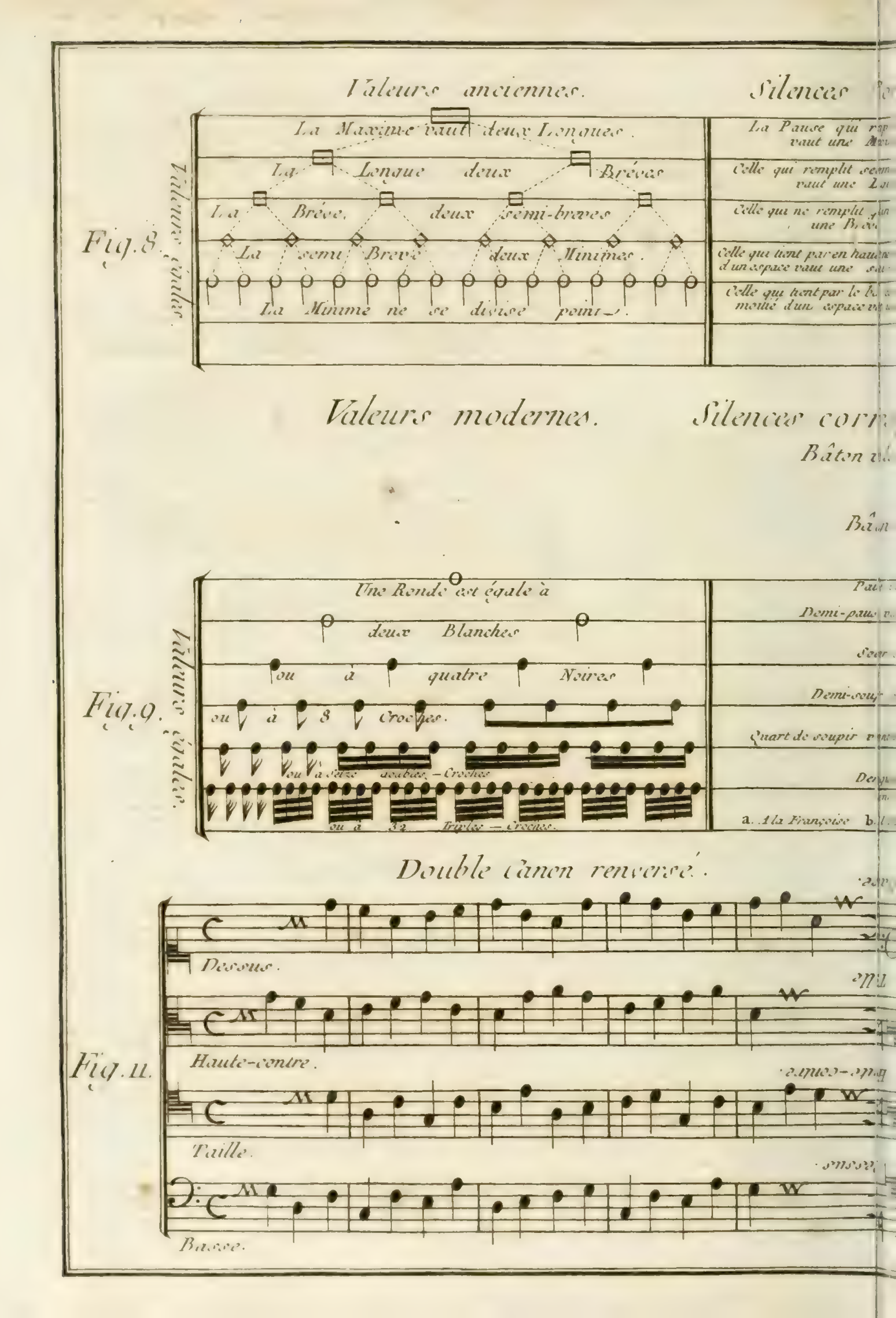


Ode de Pindare. Pr. Morceau de Musique Ancien
Fig. 1.
Hymne à Nemesis. 2e. Morceau de Musique An
Fig. 3.
Marche des Mousquetaires du Roi de Fran
Hautbois
Tambours
Fusées.
Fig. 4.

TABLE

De tous les intervalles simples praticables dans la Musique

Fig. 2.

Intervalles exprimés en Notes	Noms des Intervalles	Degrés qu'il contient	Valeur en tons et demi-tons	Rapports en nombres
Ut [illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Ut [illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Ut [illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Ut [illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Ut [illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Ut [illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Ut [illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Ut [illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Ut [illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]



Valeurs anciennes.
Silences
La Maxime vaut deux Longues.
La Longue deux Bréves
La Brève, deux semi-breves
La semi Breve deux Minimes.
La Minime ne se divise point.
Valeurs égales.
Fig. 8.
La Pause qui
vaut une
Celle qui remplit
vaut une
Celle qui ne remplit
une Brève
Celle qui tient par en haut
d'un espace vaut une
Celle qui tient par le b
moitié d'un espace v
Valeurs modernes.
Silences corr
Bâton
Une Ronde est égale à
deux Blanches
ou à quatre Noires
ou à 8 Croches.
ou à seize doubles-Croches
ou à 32 Triples-Croches.
Valeurs égales.
Fig. 9.
Demi-paus
Quart de soupir
a. A la Françoise
Double Canon renversé.
Fig. 11.
Dessous.
Haute-contre.
Taille.
Basse.

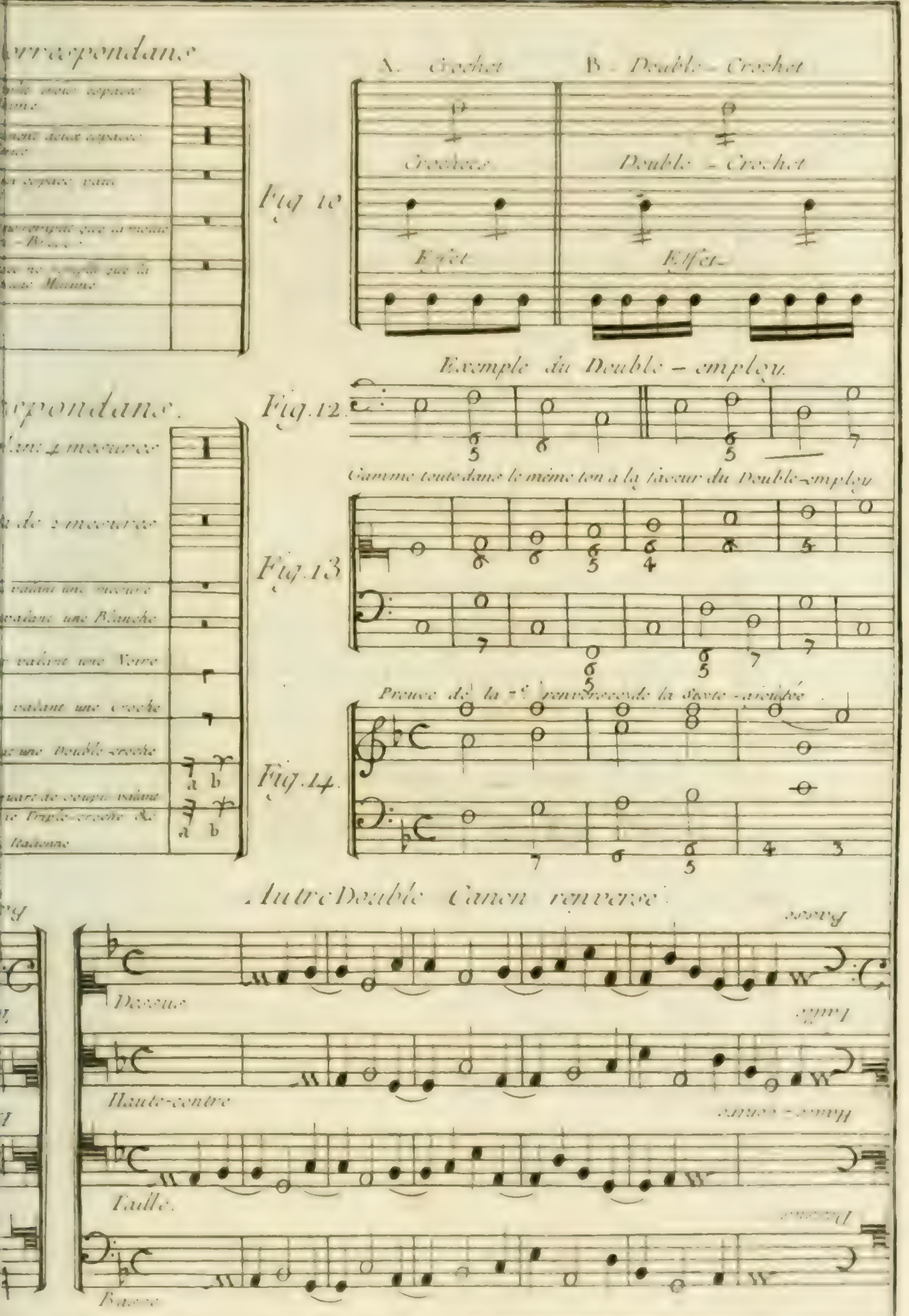

A. Crochet
B. Double-Crochet
Croches
Double-Croche
Effet
Effet
Fig. 10
Exemple du Double-employ.
Fig. 12
Gamme toute dans le même ton à la faveur du Double-employ
Fig. 13
Preuve de la 1.re renversée de la Sixte-ajoutée
Fig. 14
Autre Double Canon renversé
Dessus
Haute-contre
Taille
Basse

TABLE G

De tous les Modes d

N.B. Comme les Auteurs ont donné diver
les noms moins usités ont été m

Graves. | **Mo**

1.	La	Hypo-Dorien.	Commun. Locrien.
2.	Si bemol	Hypo-Ionien.	Hypo-iastien. Hypo-Phrygien grave.
3.	Si	Hypo-Phrygien.	
4.	Ut	Hypo-Eolien.	Hypo-Lydien grave
5.	Ut dieze	Hypo-Lydien.	
6.	Re	Dorien.	Hypo-mixo-Lydien.
7.	Mi bemol	Ionien.	Iastien. Phrygien grave.
8	Mi		

* *Je place ici le Mode Hyper-mixo-Lydien, le trouvant ainsi noté au*
Mode doit être ce me semble, un semi ton au dessus de l'Hyper-Lydien; ain
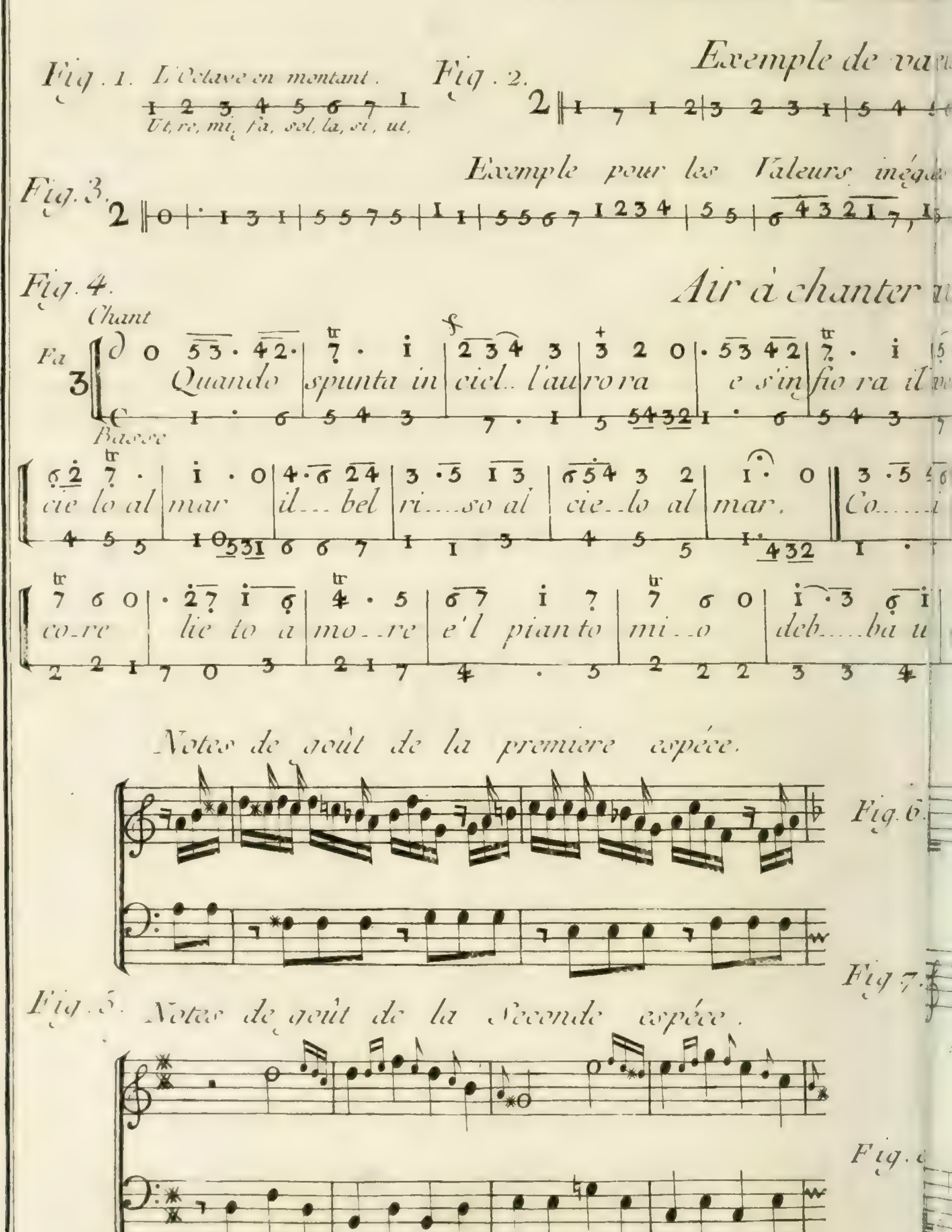
ÉNÉRALE
la Musique ancienne.

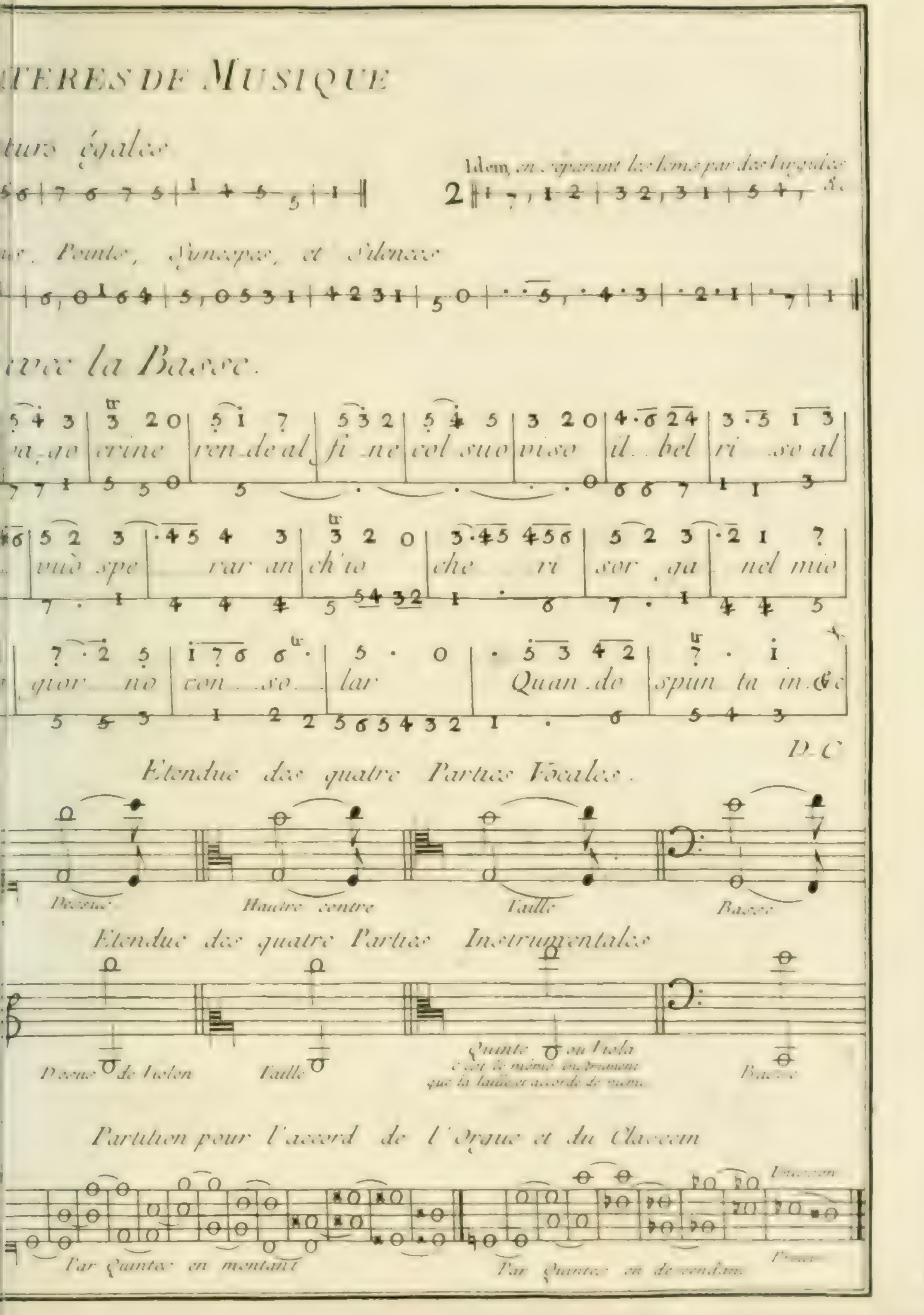
noms à la plupart de ces Modes,
mis en plus petits caractères.

yens. Aigus.

…	…	Phrygien
9	Fa	Eolien. *Lydien grave*
10	Fa dièse	Lydien.
11	Sol	Hyper-Dorien. Mixo-Lydien.
12	La bemol.	Hyper-Ionien. *Hyper-Iastien* *Mixo-Lydien aigu*
13	La	Hyper-Phrygien. *Hyper-mixo-Lydien **
14	Si bemol.	Hyper-Eolien.
15	Si	Hyper-Lydien.

…tre mes cahiers sous la citation d'Euclide. Mais la véritable place de ce…
…je pense qu'Euclide s'est trompé, ou que j'ai mal transcrit.)


Nouveaux
Fig. 1. L'Octave en montant.
Ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut,
Fig. 2.
Exemple pour les Valeurs
Fig. 3.
Fig. 4.
Chant
Fa
Basse
Quando spunta in ciel.. l'au rora e s'in fio ra il
cie lo al mar il... bel ri....so al cie..lo al mar.
co..re lie to a mo..re e'l pian to mi...o deb....ba
Notes de goût de la premiere espéce.
Fig. 5. Notes de goût de la Seconde espéce.
Fig. 6.
Fig. 7.



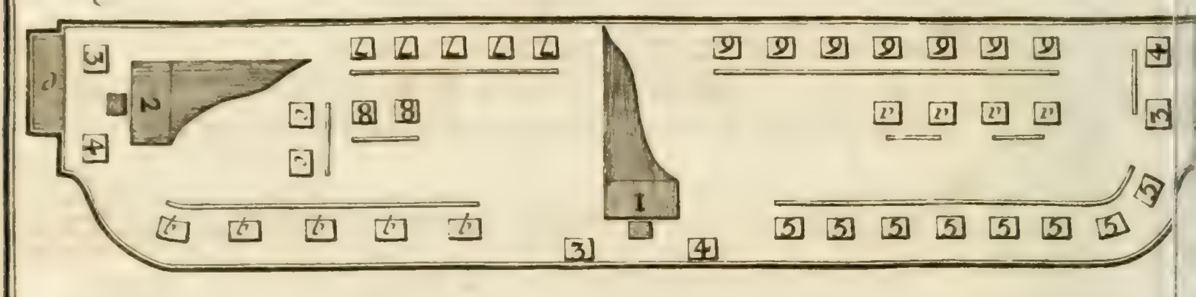
...TERES DE MUSIQUE
Idem, en séparant les tems par des virgules
...vec la Basse.
crine ren de al fi ne col suo viso il bel ri so al
vuò spe rar an ch'io che ri sor ga nel mio
gior no con so lar Quan do spun ta in &c
D.C
Etendue des quatre Parties Vocales.
Dessus
Hautre contre
Taille
Basse
Etendue des quatre Parties Instrumentales
Dessus de Violon
Taille
Quinte ou Viola
Basse
Partition pour l'accord de l'Orgue et du Clavecin
Par Quintes en montant
Par Quintes en descendant



Distribution de l'Orchestre de l'Opera de Dresde,

Dirigé par le S.r Hasse.

Fig. 1.



Renvois des Chiffres.

1. *Clavecin du Maître de Chapelle*
2. *Clavecin d'accompagnement*
3. *Violoncelles.*
4. *Contre-basses.*
5. *Premiers Violons*
6. *Second Violons, ayans le dos tourné vers le Théatre.*
7. *Hautbois, de même.*
8. *Flutes, de même.*

a. *Tailles, de meme.*

b. *Bassons.*

c. *Cors de Chasse.*

d. *Une Tribune de Chaque côté pour les Tymballes et Trompettes.*

Fig. 4.

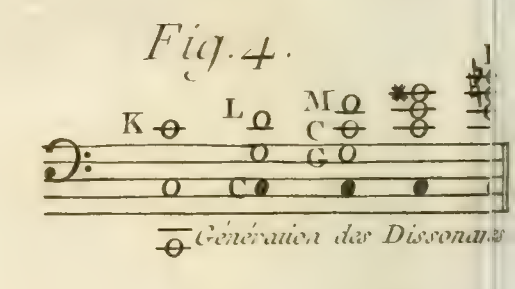


Fig. 5.

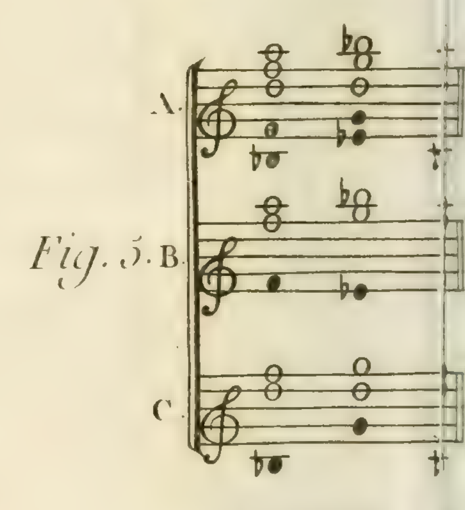
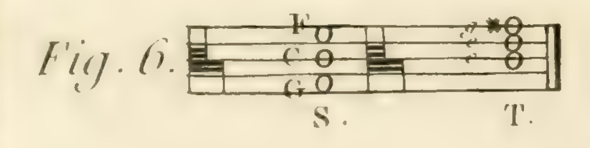
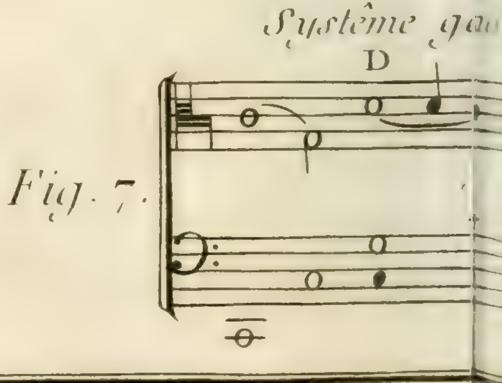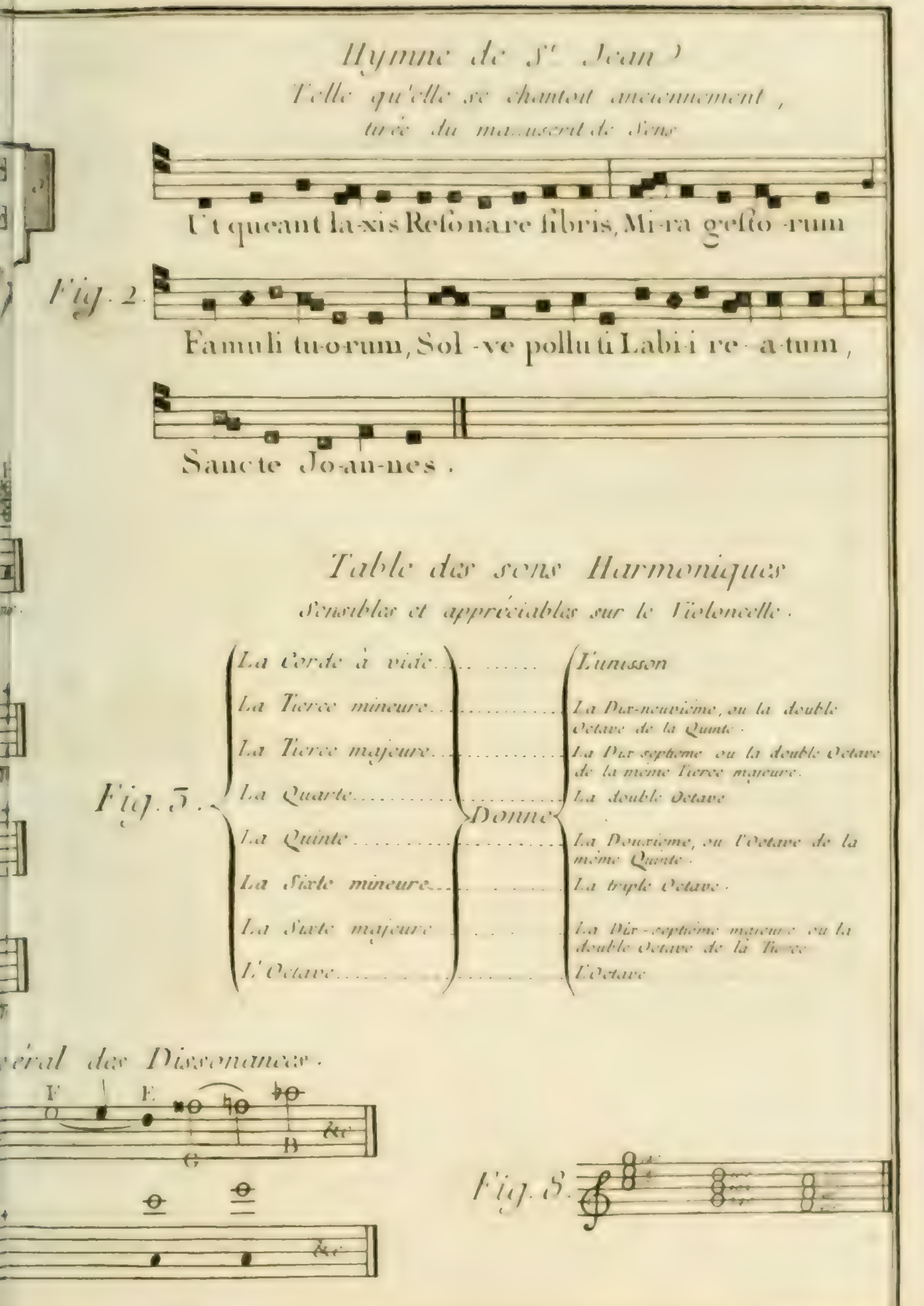


Fig. 6.



Système ga

Fig. 7.




Hymne de St. Jean
Telle qu'elle se chantoit anciennement,
tirée du manuscrit de Sens
Ut queant la-xis Reso nare fibris, Mi-ra gesto -rum
Fig. 2.
Famu li tu-o-rum, Sol -ve pollu ti Labi-i re- a-tum,
Sanc te Jo-an-nes.
Table des sons Harmoniques
Sensibles et appréciables sur le Violoncelle.
La Corde à vide
La Tierce mineure
La Tierce majeure
La Quarte
La Quinte
La Sixte mineure
La Sixte majeure
L'Octave
Donne
L'unisson
La Dix-neuvième, ou la double Octave de la Quinte.
La Dix septième ou la double Octave de la même Tierce majeure.
La double Octave
La Douzième, ou l'Octave de la même Quinte.
La triple Octave.
L'Octave
Fig. 3.
éral des Dissonances.
F
E
G
B
Fig. 8.



Notes de l'Ancienne Musique Gre

Fig. 1. Genre Diatonique, Mode Lydien

N.B. La premiére note est pour la Musique vocale, la seconde pour l'in

Noms Modernes	Noms anciens.	Notes.		Explication.
La...	Proslambanomené.....	7	⊢	Zeta imparfait, et Tau couché
Si...	Hypaté hypaton......	ꓶ	Γ	Gamma à rebours, et Gamma re
Ut...	Parhypaté hypaton....	R	L	Beta imparfait, et Gamma ren
Re...	Hypaton Diatonos......	Φ	F	Phi, et Digamma .
Mi...	Hypaté meson.........	C	C	Sigma, et Sigma .
Fa...	Parhypaté meson......	P	◡	Rho, et Sigma couché .
Sol...	Meson Diatonos........	M	Ⲡ	Mu, et Pi prolongé .
La...	Mesé...............	Ι	≺	Iota, et Lambda couché .
Si ♭...	Trité Synnemenon....	Θ	V	Theta, et Lambda renvers
Si ♮...	Paramesé............	Z	⊏	Zeta, et Pi couché
* Ut...	Synnemenon Diatonos..	Γ	N	Gamma, et Nu .
+ Re...	Neté Synnemenon....	Ʊ	Z	Omega renversé et Zeta .
* Ut...	Trité Diezeugmenon..	E	⅃	Eta, et Pi renversé et prolon
+ Re...	Diezeugmenon Diatonos	comme la		Neté Synnemenon, qui est la m
Mi...	Neté Diezeugmenon	⊖	ŋ	Phi couché, et Eta courant pro
Fa...	Trite hyperboleon.....	⅃	Ⅎ	Upsilon renversé, et Alpha tro
Sol...	Hyperboleon Diatonos..	M	Ⲡ́	Mu, et Pi prolongé surmonté d'u
La...	Neté hyperboleon....	Ι	≺́	Iota, et Lambda couché, surmo

Remarques.

*Quoique la corde Diatonos du Tétracorde Synnemenon et la Trité du Di-
menon aient des notes différentes, elles ne sont que la même corde, ou deu
Il en est de même des deux corde Neté Synnemenon et Diezeugmenon Dia
deux-ci portent-elles les mêmes notes. Il faut remarquer aussi que la Mesé
boleon portent la même note pour le vocal, quoiqu'elles soient à l'octave l'u
apparemment qu'on avoit dans la pratique quelque autre moyen de les dis
Les curieux qui voudront connoitre les notes de tous les Genres et de tous
ront consulter dans Meibomius les Tables d'Alypius et de Bacchius.*

TQUE.

strumentale.

roit.
nversé

é.
me corde.
rolongé.
ué à droite.
un accent.
é d'un accent.

racorde Diezeug-
cordes à l'unisson
nos; aussi ces
la Neté hyper-
de l'autre);
quer.
les Modes, pour-

Diagramme général du Système des Grecs pour le Genre diatonique.

Fig. 2.

Noms Modernes	Noms Anciens	
La	Neté hyperboleon	
Sol	Hyperboleon diatonos	Tétracorde hyperboleon
Fa	Trite hyperboleon	
Mi	Nete diezeugmenon	Synaphe ou conjonction
Re	Diezeugmenon diatonos / Nete synnemenon	Tétracorde diezeugmenon
Ut	Synnemenon diatonos / Trite synnemenon	
Si	Paramese	
Si bémol	Trite synnemenon	Diazeuxis ou disjonction
La	Mese	
Sol	Meson diatonos	Tétracorde meson
Fa	Parhypate meson	
Mi	Hypate meson	Synaphe ou conjonction
Re	Hypaton diatonos	Tétracorde hypaton
Ut	Parhypate hypaton	
Si	Hypate hypaton	
La	Proslambanomenos	

Tétracorde Synnemenon (Re, Ut, Si, Si bémol, La)

Echelle générale du Système moderne,

Fig. 1.

Arrangement du Clavier, Selon le Système établi.

Fig. 2.

ut ✕ ou re b.	re ✕ ou mi b.		fa ✕ ou Sol b.	Sol ✕ ou la b.	la ✕ ou Si b.	

Ut	re	mi	fa	sol	la	si	ut

Arrangement du

Selon le Système d

Fig. 3.

de ma fa

Ut re mi

Portée de Musique à Sept lignes contenant l'échelle chromatique de l'octave, Sans dieses ni bémols.

Fig. 5.

Ut de re ma mi fa fi sol be la sa si ut

Fig. 8

Consonance.

nul

Son produit

Fig. 9.

A

C

D

B

Fig. 10

Fig. 12.

Parties égales.
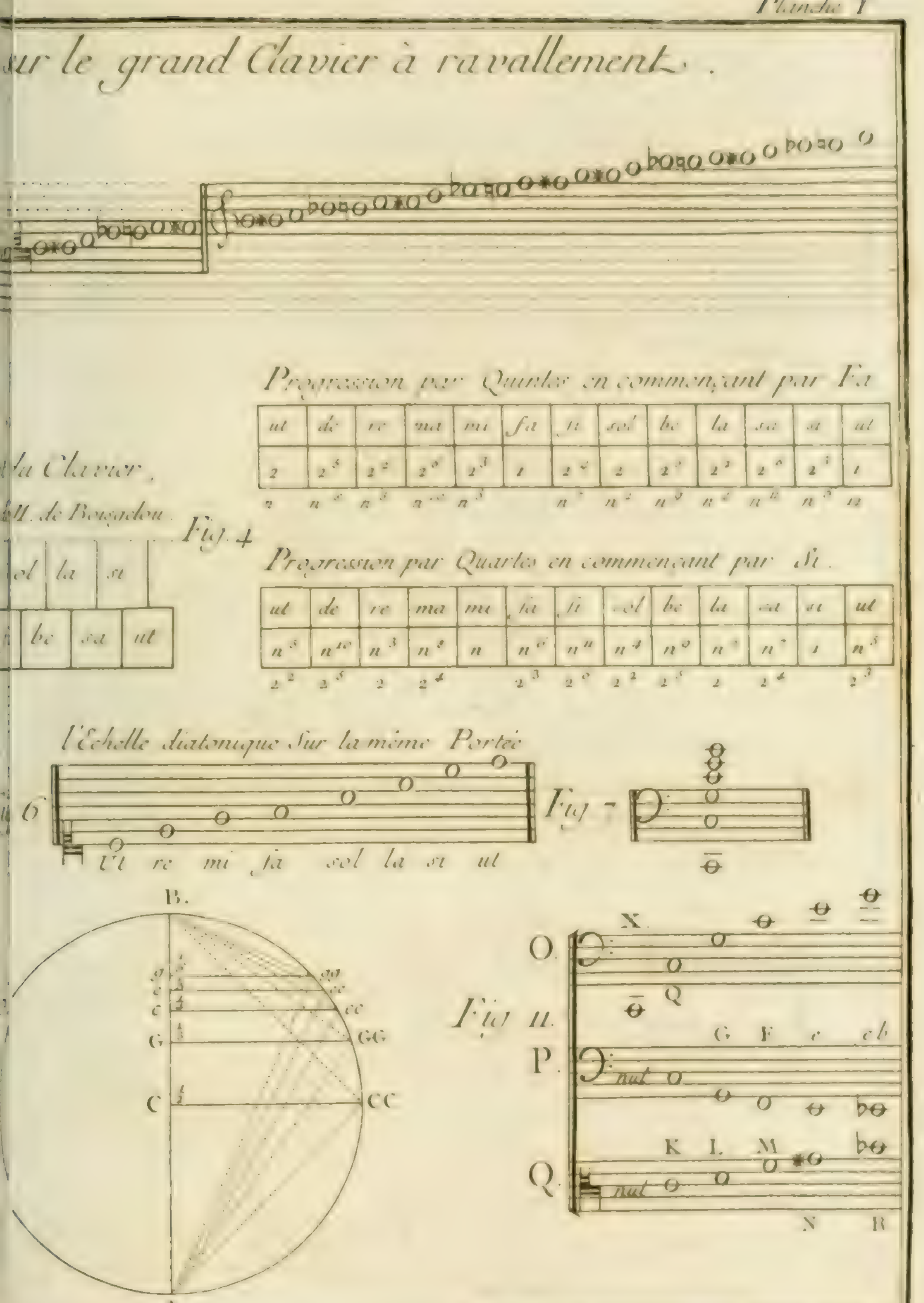
1 2 3 4 5 6

Fig. 13

X

C

E♭


sur le grand Clavier à ravallement.
Progression par Quintes en commençant par Fa
ut de re ma mi fa fi sol be la sa si ut
du Clavier,
M. de Bougaleu
Fig. 4
Progression par Quartes en commençant par Si.
ut de re ma mi fa fi sol be la sa si ut
sol la si
be sa ut
l'Echelle diatonique Sur la même Portée
6
Ut re mi fa sol la si ut
Fig. 7
B.
g gg
e ee
c cc
G GG
C CC
A.
X.
O.
Q
Fig. 11.
G F e eb
P.
nut
K L M
Q.
nut
N R

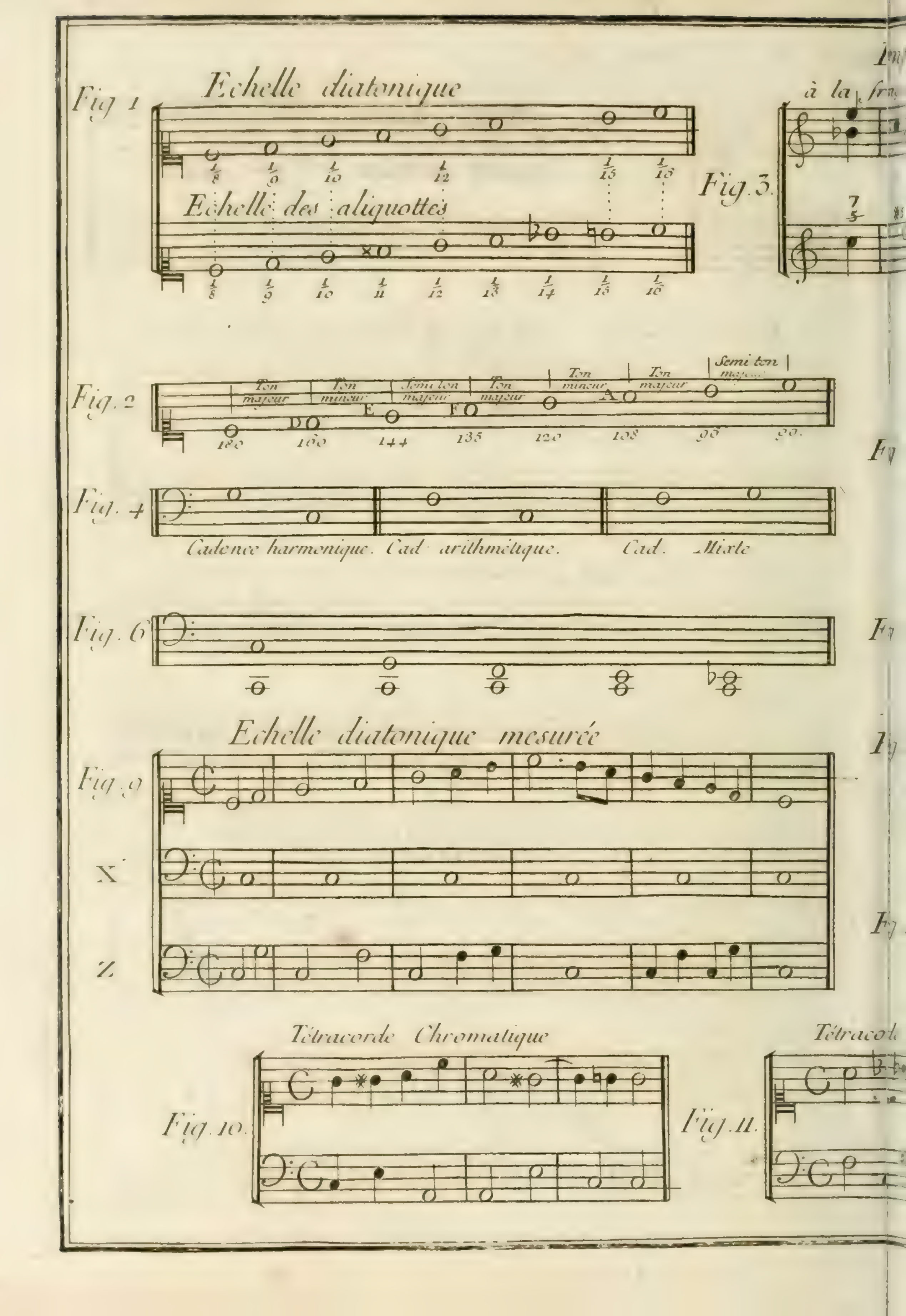
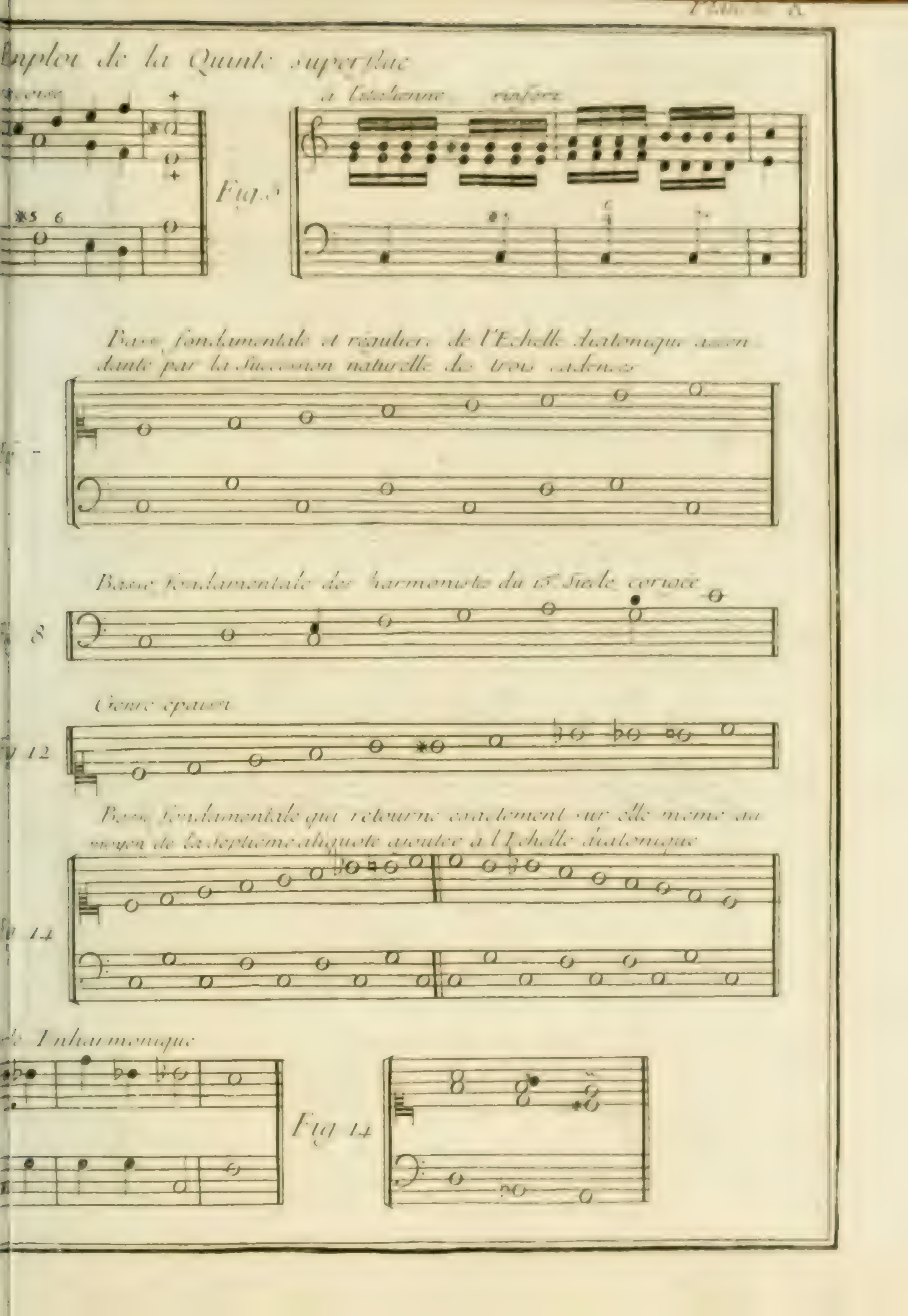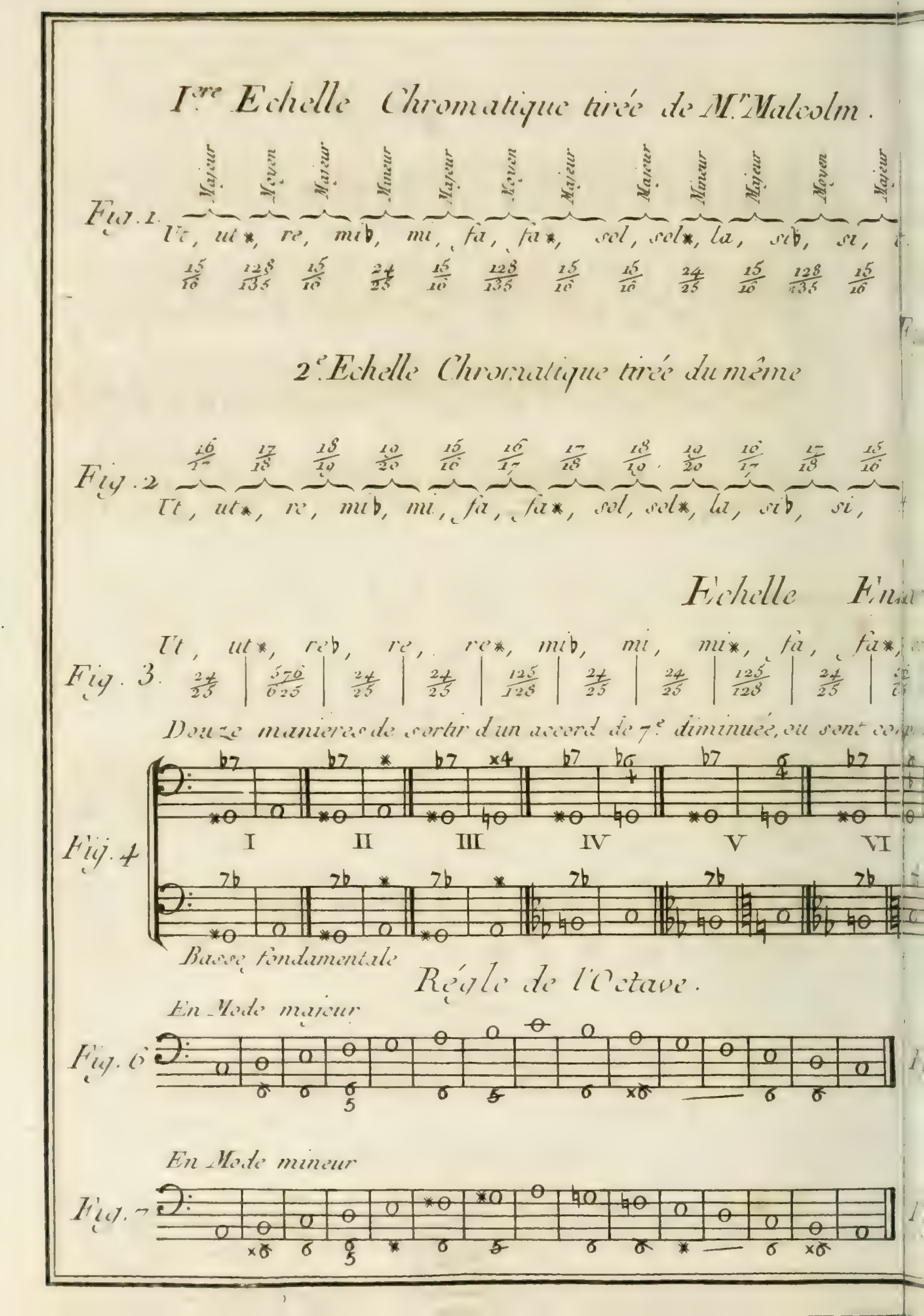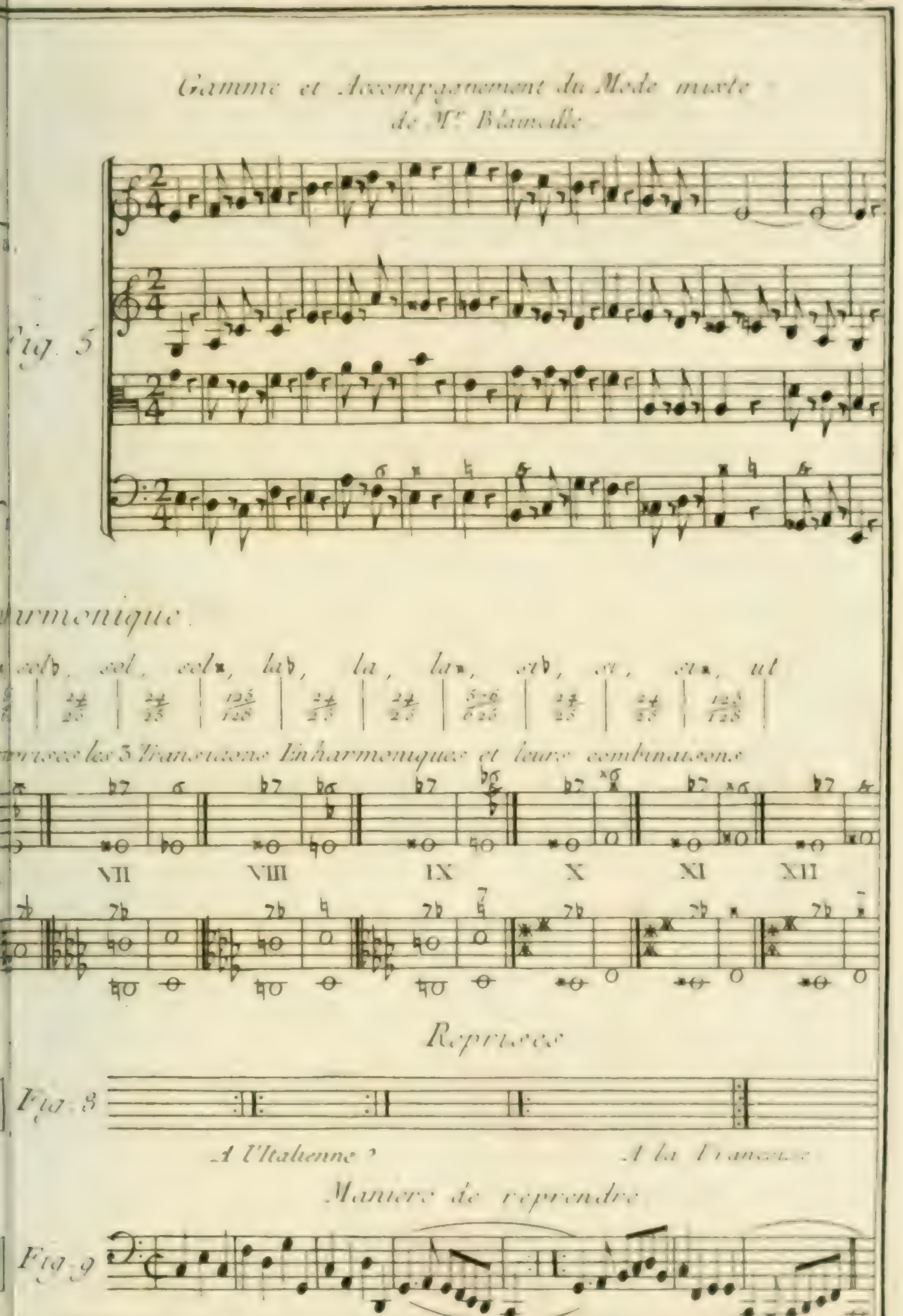


Fig 1
Echelle diatonique
1/8
1/9
1/10
1/12
1/15
1/16
Echelle des aliquottes
1/8
1/9
1/10
1/11
1/12
1/13
1/14
1/15
1/16
Fig. 3.
à la
7/5
Fig. 2
Ton majeur
Ton mineur
Semi ton majeur
Ton majeur
Ton mineur
Ton majeur
Semi ton
D
E
F
A
180
160
144
135
120
108
96
90.
Fig. 4
Cadence harmonique. Cad. arithmétique. Cad. Mixte
Fig. 6
Echelle diatonique mesurée
Fig. 9
X
Z
Tétracorde Chromatique
Fig. 10.
Fig. 11.
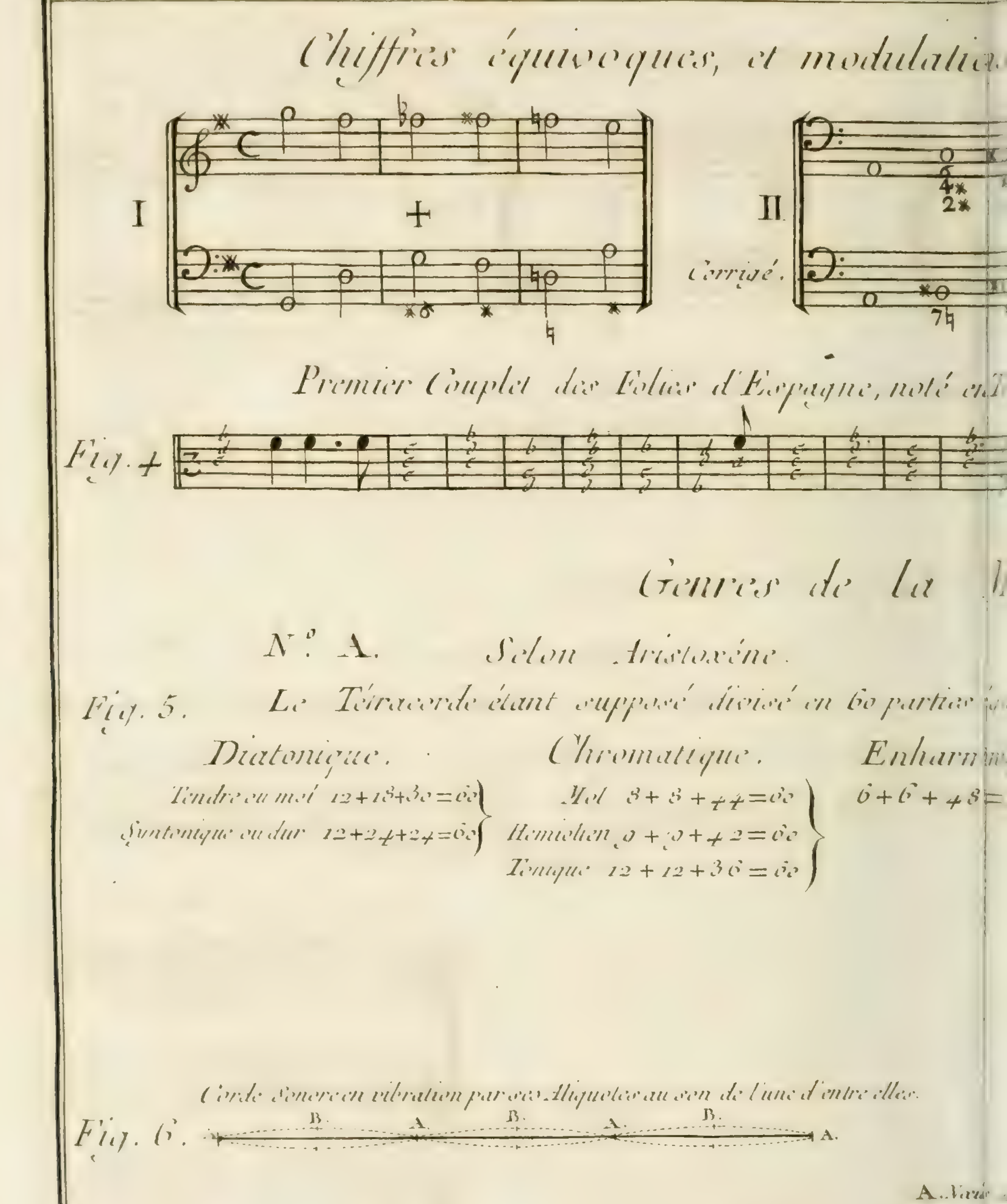


nploi de la Quinte superflue
Fig. 5
Base fondamentale et régulière de l'Echelle diatonique ascen-
dante par la Succession naturelle de trois cadences
Basse fondamentale des harmonistes du 15e Siecle corrigée
8
12
Base fondamentale qui retourne exactement sur elle même au
moyen de la septième aliquote ajoutée à l'Echelle diatonique
14
Enharmonique
Fig. 14
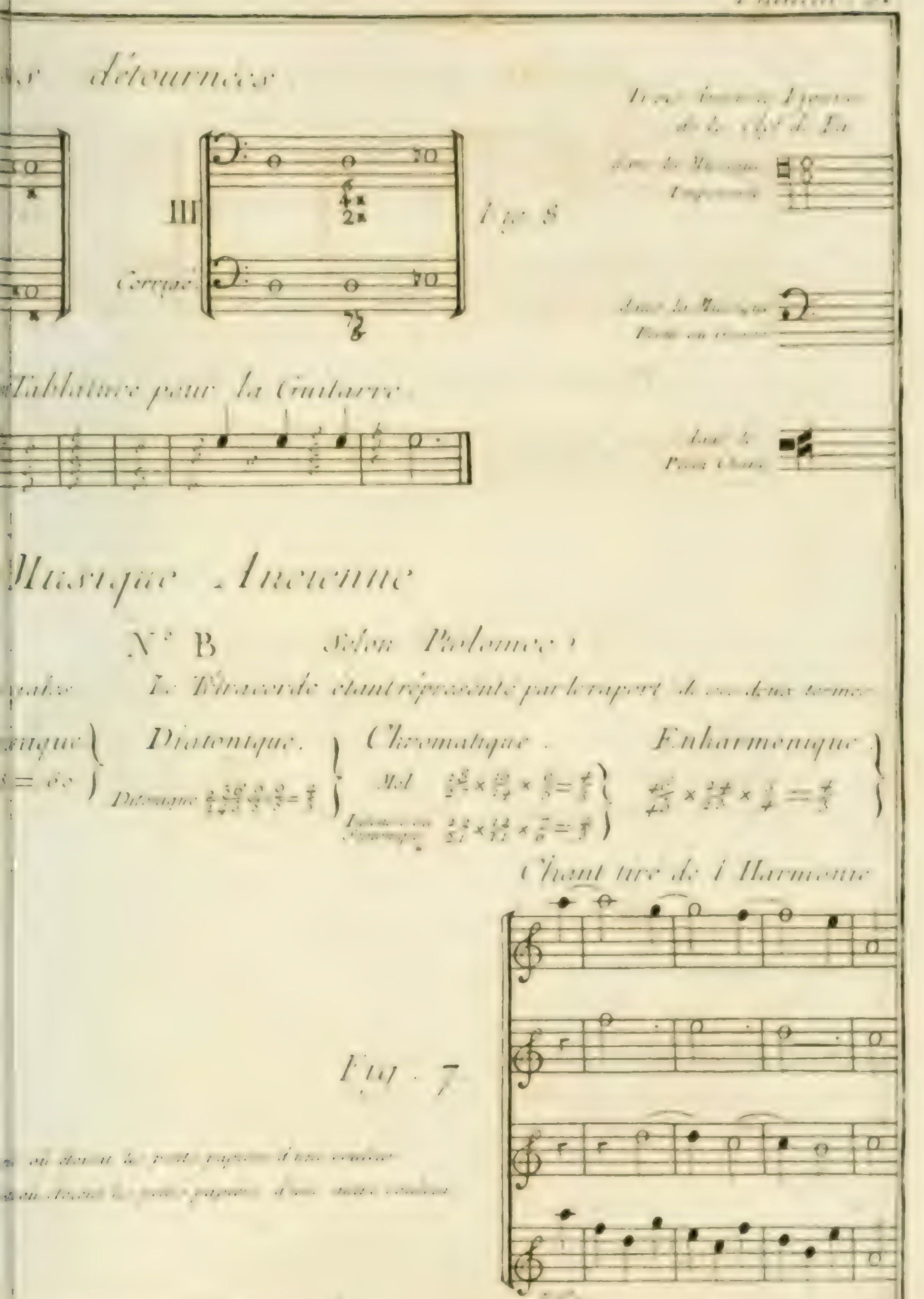


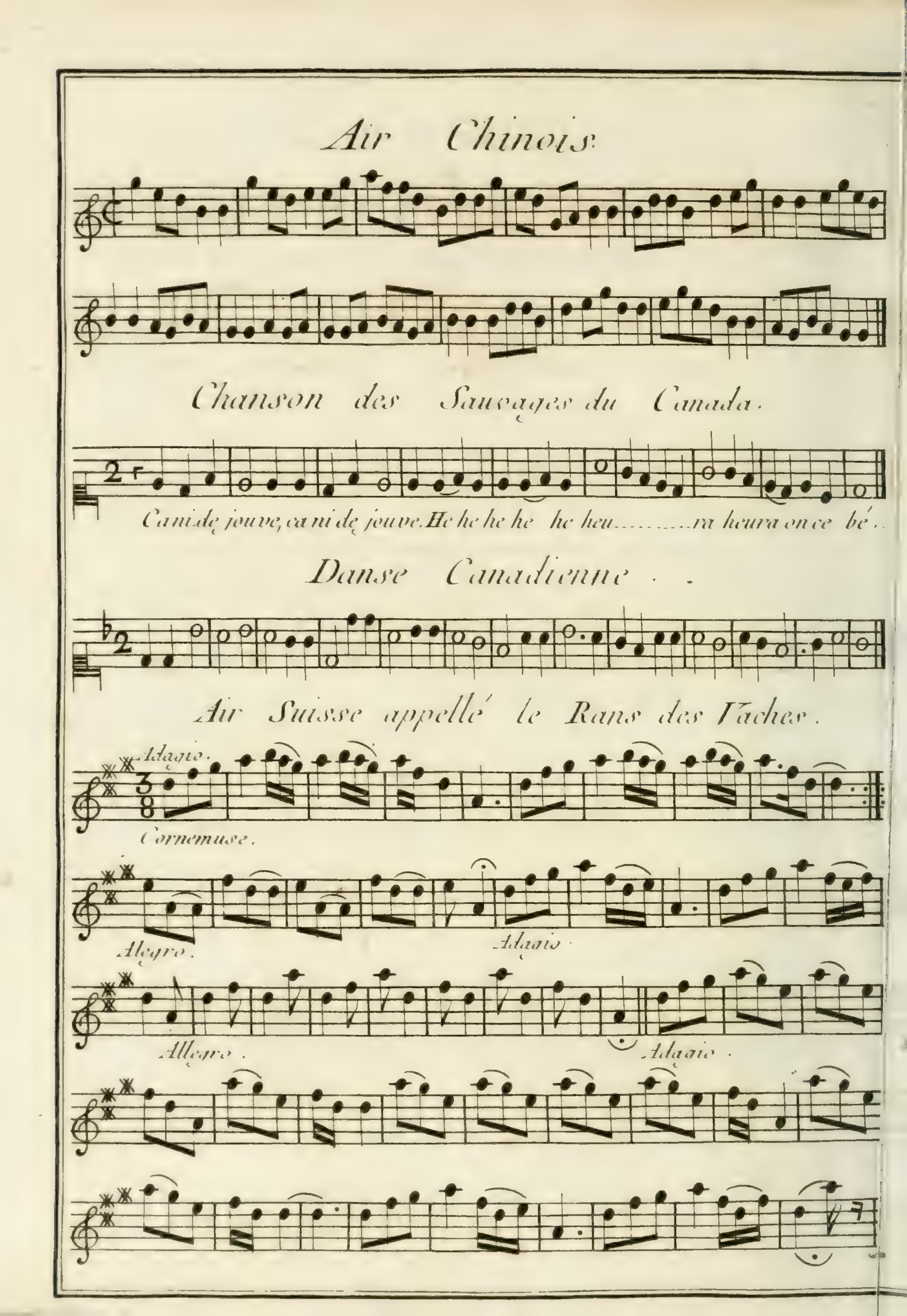
I.re Echelle Chromatique tirée de M.r Malcolm.
Majeur Moyen Majeur Mineur Majeur Moyen Majeur Majeur Mineur Majeur Moyen Majeur
Fig. 1.
Ut, ut*, re, mib, mi, fa, fa*, sol, sol*, la, sib, si,
15/16 128/135 15/16 24/25 15/16 128/135 15/16 15/16 24/25 15/16 128/135 15/16
2.e Echelle Chromatique tirée du même
16/17 17/18 18/19 19/20 15/16 16/17 17/18 18/19 19/20 16/17 17/18 15/16
Fig. 2
Ut, ut*, re, mib, mi, fa, fa*, sol, sol*, la, sib, si,
Echelle
Ut, ut*, reb, re, re*, mib, mi, mi*, fa, fa*,
Fig. 3.
24/25 576/625 24/25 24/25 125/128 24/25 24/25 125/128 24/25
Douze manieres de sortir d'un accord de 7.e diminuée, ou sont
Fig. 4
I II III IV V VI
Basse fondamentale
Régle de l'Octave.
En Mode majeur
Fig. 6
En Mode mineur
Fig. 7


Gamme et Accompagnement du Mode mixte
de Mr. Blainville
Fig. 5
harmonique.
sol♭, sol, sol✕, la♭, la, la✕, si♭, si, si✕, ut
VII
VIII
IX
X
XI
XII
Reprises
Fig. 8
A l'Italienne
Maniere de reprendre
Fig. 9



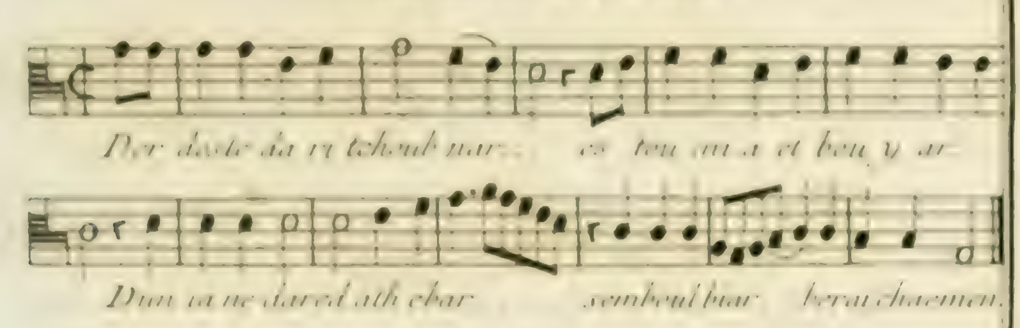
Chiffres équivoques, et modulatio
I
II
Corrigé.
Premier Couplet des Folies d'Espagne, noté en
Fig. 4
Genres de la
N.° A. Selon Aristoxène.
Fig. 5. Le Tétracorde étant supposé divisé en 60 parties
Diatonique.
Tendre ou mol 12+18+30=60
Syntonique ou dur 12+24+24=60
Chromatique.
Mol 8+8+44=60
Hemiolien 9+9+42=60
Tonique 12+12+36=60
Enharm
6+6+48=
Corde Sonore en vibration par ses Aliquotes au son de l'une d'entre elles.
Fig. 6.
B. A. B. A. B. A.
A A
A. Varié
B. Ventre


détournées
III
Corrigé
Fig. 8
Tablature pour la Guitarre
Musique Ancienne
N.° B
Selon Ptolomée
Le Tétracorde étant représenté par le rapport de ces deux termes
Diatonique.
Chromatique.
Enharmonique
Chant tiré de l'Harmonie
Fig. 7



Air Chinois.
Chanson des Sauvages du Canada.
Cani de jouve, ca ni de jouve. He he he he he heu..........ra heura on ce bé..
Danse Canadienne..
Air Suisse appellé le Rans des Vaches.
Adagio.
Cornemuse.
Alegro.
Adagio.
Allegro.
Adagio.

Chanson Persane

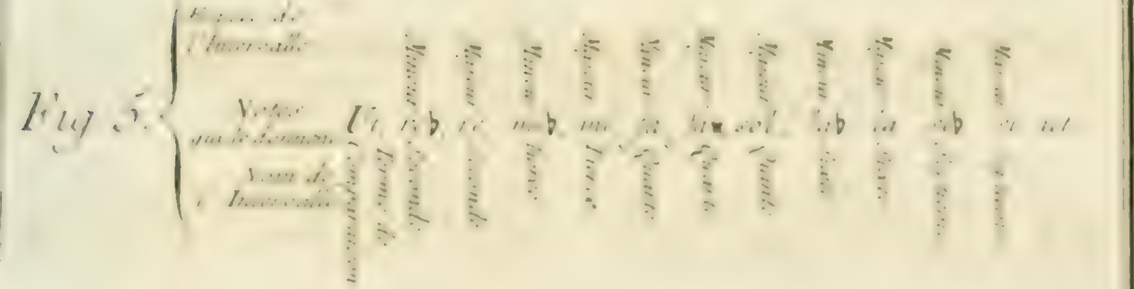


Traduction des paroles Persanes

Votre teint est vermeil comme la fleur de Grenade
Votre parler un poison tout se suis l'inséparable ami
Le monde n'a rien de stable tout y passe
Refrain *Apportez des fleurs de couleur pour ranimer le cœur de mon Roi.*

Table des Intervalles.

pour la formule des Clefs transposées



APPROBATION.

J'AI lû, par ordre de Monseigneur le Vice-Chancelier, un Manuscrit intitulé *Dictionnaire de Musique par* J. J. ROUSSEAU, & il m'a paru digne de la réputation de son célèbre Auteur. A Paris, ce 15 Avril 1765. CLAIRAUT.

PRIVILÉGE DU ROI.

LOUIS, par la grace de Dieu, Roi de France & de Navarre : A nos amés & féaux Conseillers, les Gens tenans nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand-Conseil, Prevôt de Paris, Baillifs, Senéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Justiciers qu'il appartiendra : SALUT ; Notre amé NICOLAS-BONAVENTURE DUCHESNE, Libraire à Paris, nous a fait exposer qu'il desireroit faire réimprimer & donner au Public des Ouvrages qui ont pour titres : *Tablettes [illegible] historiques des Rois de France depuis Pharamond jusqu'à Louis XV. Dictionnaire de Musique*, par J. J. ROUSSEAU, s'il nous plaisoit lui accorder nos Lettres de Privilége pour ce nécessaires. A CES CAUSES, voulant favorablement traiter l'Exposant, Nous lui avons permis & permettons par ces Présentes, de faire réimprimer lesdits Ouvrages autant de fois que bon lui semblera, & de les vendre, faire vendre & débiter par tout notre Royaume, pendant le tems de dix années consécutives, à compter du jour de la date des Présentes. Faisons défenses à tous Imprimeurs & Libraires, & autres personnes de quelque qualité & condition qu'elles soient, d'en introduire de réimpression étrangere dans aucun lieu de notre obéissance ; comme aussi de réimprimer ou faire réimprimer, vendre, faire vendre, débiter ni contrefaire lesdits Ouvrages, ni d'en faire aucun Extrait, sous quelque prétexte que ce puisse être, sans la permission expresse & par écrit dudit Exposant, ou de ceux qui auront droit de lui, à peine de confiscation des Exemplaires contrefaits, de trois mille livres d'amende contre chacun des contrevenans, dont un tiers à Nous, un tiers à l'Hôtel-Dieu de Paris, & l'autre tiers audit Exposant, ou à celui qui aura droit de lui, & de tous dépens, dommages & intérêts ; à la charge que ces Présentes seront enregistrées tout au long sur le Registre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, dans trois mois de la date d'icelles ; que l'impression desdits Ouvrages sera faite dans notre Royaume, & non ailleurs, en bon papier & beaux caracteres, conformément à la feuille imprimée, attachée pour modele sous le contre-scel des Présentes ; que l'Impétrant se conformera en tout aux Réglemens de la Librairie, & notamment à celui du 10 Avril 1725, & qu'avant de les exposer en vente, les Manuscrits qui auront servi de copie à l'impression desdits Ouvrages, seront remis dans le même état où l'Approbation y aura été donnée ès mains de notre très-cher & féal Chevalier, Chancelier de France, le Sieur DE LAMOIGNON ; & qu'il en sera ensuite remis deux Exemplaires de chacun, dans notre Bibliotheque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, & un dans celle dudit Sieur DE LAMOIGNON ; & un dans celle de notre très-cher & féal Chevalier, Vice-Chancelier & Garde des Sceaux de France, le Sieur DE MAUPEOU ; le tout à peine de nullité des Présentes : du contenu desquelles vous mandons & en-

joignons de faire jouir ledit Exposant ou ses ayans cause, pleinement & paisiblement; sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble ou empêchement. Voulons que la copie des Présentes, qui sera imprimée tout au long au commencement ou à la fin desdits Ouvrages, soit tenue pour duement signifiée, & qu'aux copies collationnées par l'un de nos amés & féaux Conseillers Sécretaires, foi soit ajoûtée comme à l'Original : Commandons au premier notre Huissier ou Sergent sur ce requis, de faire, pour l'exécution d'icelles, tous actes requis & nécessaires, sans demander autre permission, & nonobstant clameur de Haro, Charte Normande & Lettres à ce contraires : CAR TEL EST NOTRE PLAISIR. DONNÉ à Compiegne, le dix-septième jour du mois de Juillet, l'an de grace mil sept cent soixante cinq, & de notre Regne le cinquantième.

Par le Roi en son Conseil. *Signé*, LE BEGUE.

Registré sur le Registre XVI. de la Chambre Royale & Syndicale des Libraires & Imprimeurs de Paris, n°. 374. *fol.* 338. *conformément aux Réglemens de* 1723, *confirmés par celui du* 28 *Février* 1725. *A Paris le* 30 *Juillet* 1765.

LE BRETON, Syndic.

De l'Imprimerie de la Veuve BALLARD, rue des Noyers.





